



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

ВИКТОР МИЗИАНО

Редакторы

ГАЛИНА АВАНЕСОВА
ПОЛИНА ЖУРАКОВСКАЯ
ЛЕОНИД НЕВЛЕР

Комикс

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Исполнительный директор

КСЕНИЯ КИСТЯКОВСКАЯ

Ответственный секретарь

ЕКАТЕРИНА КВАШЕНКО

Главный художник

ИГОРЬ СЕВЕРЦЕВ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

ИРИНА БАЗИЛЕВА (Москва)

КЛЕР БИШОП (Лондон)

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ (С.-Петербург)

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН (С.-Петербург)

ДМИТРИЙ ГУТОВ (Москва)

ОЛЬГА КОПЁНКИНА (Нью-Йорк)

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ (Москва)

ДАВИД РИФФ (Москва)

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ (Москва)

ЕЛЕНА СОРОКИНА (Париж)

СТАНИСЛАВ ШУРИПА (Москва)

Верстка **ГАЛИНА МУХИНА**

Корректурa **НАДЕЖДА ФИЛИППОВА**

Адрес редакции:

125104, Москва,

Большой Палашевский пер., д. 9

тел.: (495) 609 0812 факс: (495) 609 0812

E-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

<http://www.guelman.ru/xz/index.html>

ISBN 0896 - 4397 «Художественный журнал» зарегистрирован Комитетом по печати РФ

Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

Учредители: редакция, ООО «Изд-во "ИМА-пресс"», НТПФ «Велта»

MOSCOW ART MAGAZINE

EDITORIAL BOARD

Editor in chief

VIKTOR MISIANO

Senior editors

GALINA AVANESOVA

LEONID NEVLER

POLINA ZHURAKOVSKAYA

Comics

GEORGY LITICHEVSKY

Business manager

KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Editorial manager

EKATERINA KVASHENKO

Art director

IGOR SEVERTSEV

CONTRIBUTING EDITORS

IRINA BAZILEVA (Moscow)

CLAIRE BISHOP (London)

DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (St.-Peterburg)

DMITRY GUTOV (Moscow)

OLGA KOPIONKINA (New York)

ANATOLY OSMOLOVSKY (Moscow)

DAVID RIFF (Moscow)

VLADIMIR SALNIKOV (Moscow)

ELENA SOROKINA (Paris)

STANISLAV SHURIPA (Moscow)

DMITRY VILENSKY (St.-Peterburg)

GALINA MUKHINA lay-out

NADEZHDA FILIPPOVA proof reading

Moscow Art Magazine office:

9, Bolshoy Palashevsky per.,

Moscow, Russia, 125104

tel.: (495) 609 0812 fax: (495) 609 0812

E-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

<http://www.guelman.ru/xz/index.html>

В России и странах СНГ подписка на журнал осуществляется в отделениях связи через каталог Агентства «Книга — Сервис» (117168, Москва, ул. Кржижановского, д. 14, корп. 1, тел. 129 2909, факс 129 0154).

За рубежом журнал распространяется фирмой

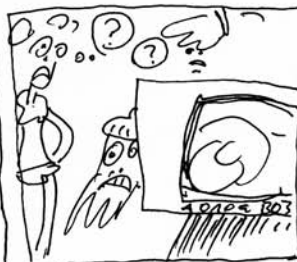
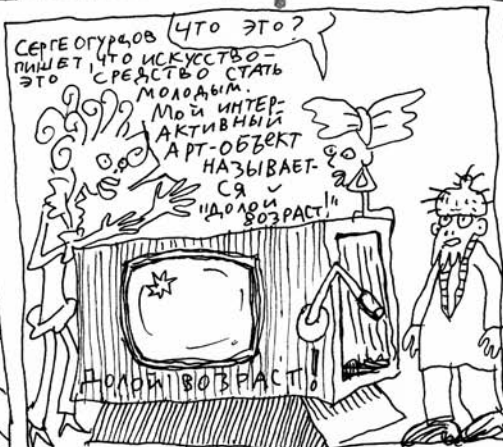
«Наука—Экспорт»/«Nauka—Export» (117997, Москва, ул. Профсоюзная, д. 90, тел./факс: 334 7479, 334 7140).

Subscription from abroad: «Nauka—Export», 117997, Moscow, Profsojuznaya st., 90, tel/fax: 7-495-334 7479,

E-mail: nauka@naukae.msk.ru

В оформлении обложки использован проект **Альфредо Жаара** «Бесконечная камера», 2004

ЭТО БЫЛО РЯДОМ С ВОКЗАЛОМ ©ХЖорал 2007



НОВАЯ ПОЗИТИВНОСТЬ: ИСХОД ИЛИ НЕПОВИНОВЕНИЕ

В последних номерах «Художественного журнала» немалое место было уделено критической аналитике культурной индустрии и художественного рынка. Но есть ли у адептов критической позиции представление о позитивной перспективе? Или эта позиция чревата чистой негативностью?

Разговор же о новой позитивности неизбежно сталкивается сегодня с тем, что сам этот термин и стоящие за ним жизненная и творческая установки предстают двусмысленными, если не дискредитированными. Ведь, как кажется, позитивность сегодня – это режим, в котором узнают себя власть и общество. «Позитивность пришла в общество, изодранное противоречиями, как старое покрывало, – и принесла с собой умиротворение, единство». А потому может показаться, что естественной альтернативой здесь предстает именно негативность, ибо «все выглядит так, как если бы она самоустранилась, принесла себя в жертву новому миру согласия и единства» (О. Тимофеева. «Безработная негативность»).

Однако апологии чистой негативности находится немало возражений. Так, «если искать пусть и альтернативной, но власти, не столкнешься ни с чем, кроме власти. Можно тешить себя надеждой, что власть художника – иная, «негативная». Но почему-то получается так, что запрос на власть всегда удовлетворен, и ты оказываешься либо слугой господина, либо господином слуги» (К. Чухров. «Критика суверенности»). Более того, негативность оказывается неэффективной в контексте заявившей о себе ныне «активной реактуализации модернистских ценностей, основанных на пафосе переустройства существующего социального порядка». Новая позитивность заявляет о себе, в частности, «востребованностью недвусмысленных протестных нормативов, этических и поведенческих, враждебных циничскому прагматизму глобального порядка» (Д. Голынкин-Вольфсон. «Тезисы о новой нормативности»). Эти новые нормативы производятся новым – «грубым мышлением», тоже, впрочем, почерпнутым из модернистского наследия. Главное же в этом мышлении – «принцип инновации, который не дает мысли замкнуться в аутизме собственного предприятия, в своих «чистых» и «высоких» формах, постоянно подрывая ее границы и открывая ее навстречу внешним, «профанным», эмпирическим – политическим и социальным – стихиям» (А. Пензин. «В защиту «грубой мысли»). Наблюдатели приводят многочисленные примеры открытой «социальным и политическим стихиям» практики – это деятельность художников-интервенционистов (Е. Фикс. «Эстетика интервенционизма») и нового поколения институциональной критики (Б. Холмс. «К вопросу о новой институциональной критике»), опыт возрождения социальной утопии (Е. Яичникова. «Осуществимые утопии») и работы в реальном урбанистическом пространстве (О. Копенкина. «Common practices...») и мн. другие.

Наряду с этим раздаются голоса, напоминающие нам, что в своей реализации позитивность не должна ограничиваться полем социальности и не должна «затрагивать лишь <...> механизм функционирования художественной среды», а должна «сфокусировать «саморефлексирующее» внимание на чистой процессуальности творческого акта», т.е. на неких внутренних основаниях творческого акта, на «правде художника» (Т. Даими. «Правда художника»). Правду эту можно искать в признании конечной «непознаваемости произведения искусства», что, по сути, и есть противостояние системе искусства, в которой любая ценность должна быть рационально обоснована, иначе она не станет ценой. Уход же из системы в сферу непознаваемого понимается как новая форма монашества, бывшего в свое время формой исхода из лона ставшей идеологией христианской церкви (Б. Мамонов. «Девять писем Сергею Огурцову»). И если «святые старцы» взывают к непознаваемому, то молодые «тоскуют по невозможному», что, по сути, тоже есть форма отречения от системы, в которой «невозможное» отвергается, так как не поддается оценке. Лишь молодым (в прямом, но и, конечно же, в метафорическом смысле) дано подвергнуть «трансгрессии наше обыденное мышление, целиком подчиненное императивам производства» (С. Огурцов. «Стратегии возможного...»). Наконец, отречение от производственного императива может принимать и парадоксальные формы – создания невидимого искусства. Художники «откладывают свое появление» в зоне видимости системы «до удобного момента, поскольку опыт учит их, что с того момента, как они оказались на виду, их время сочтено» (С. Райт. «Истинный художник – лишний художник!»).

Описанный выше опыт можно маркировать как стратегию исхода, а тот, что был описан несколько ранее, – как стратегию неповиновения. Однако между ними нет противоречий – это лишь разные полюса актуальных творческих и неконформистских поисков, между которыми существует множество промежуточных форм и которые лишь дополняют друг друга. Ведут эти поиски те, кого можно назвать «пессимистами в ожидании чуда»: негативность открывает им неприглядность окружающего, но позитивность направляет их в поиске альтернатив (Л. Воропай–Славой Жижек: «Надо быть пессимистом в ожидании чуда...»).



ХЖ

Адрес редакции
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
e-mail: martmag@online.ru

Moscow Art Magazine office
9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: 7.495.609.0812
fax: 7.495.609.0812
e-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин "Новодел", Б. Палашевский пер., 9/1
магазин "Фаланстер", М. Гнезниковский пер., 12/27
магазин "Ad Marginem", 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
магазин "Культиовары", Крымский вал, 10
(в помещении ЦДХ)
магазин "Графоман", Крутицкое подворье
Центр современного искусства М'АРС, Пушкирев пер., 5,
Галерея Герцева, Каретный ряд, 5/10
Магазин «Гилея», Нахимовский пр-т, 51/21
Магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
и в магазинах сети "О.Г.И."

в Санкт-Петербурге:
магазин "Борей", Литейный пр-т, 58
магазин "Летний сад",
Большой пр-т Петроградской стороны, 82
кафе "Zoom", Гороховая ул., 22

в Нижнем Новгороде:
кафе/магазин "Буфет. Еда и культура",
Ошарская ул., 14

СОДЕРЖАНИЕ

6

БЕЗ РУБРИКИ
ТЕЗИСЫ О НОВОЙ
НОРМАТИВНОСТИ
Дмитрий Голынкин-Вольфсон

11

НАБЛЮДЕНИЯ
ПУСТЬ «ДРУГОЙ» СТАНЕТ
БЛИЖНИМ
Ирина Базилева

15

ПРОГРАММЫ
В ЗАЩИТУ «ГРУБОЙ
МЫСЛИ»
Алексей Пензин

20

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ПРИКЛАДНОЕ
СОЦИАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
Артур Жмиевски

30

СИТУАЦИИ
COMMON PRACTICES,
ИЛИ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ
ОТНОШЕНИИ
К РЕАЛЬНОСТИ
Ольга Копёнкина

35

ПРИЗЫВЫ
ЭСТЕТИКА
ИНТЕРВЕНЦИОНИЗМА
Евгений Фикс

38

СИТУАЦИИ
ОСУЩЕСТВИМЫЕ
УТОПИИ
Елена Яичникова

44

АНАЛИЗЫ
К ВОПРОСУ О НОВОЙ
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ
КРИТИКЕ
Брайан Холмс

51

ИССЛЕДОВАНИЯ
ИНСТИТУТЫ ВЛАСТИ VS
АРТ-ИНСТИТУЦИИ
Дарья Пыркина

55

КОНЦЕПЦИИ
ГЕНЕАЛОГИЯ
ПАРТИЦИПАТИВНОГО
ИСКУССТВА
Борис Гройс

64

РЕФЛЕКСИИ
БЕЗРАБОТНАЯ
НЕГАТИВНОСТЬ
Оксана Тимофеева

70

АНАЛИЗЫ
ПОЛИТТЕХНОЛОГИЯ
ФОРМЫ, ИЛИ МИМЕСИС
ПОЛИТИЧЕСКОГО
Игорь Чубаров

77

БЕСЕДЫ
СЛАВОЙ ЖИЖЕК:
«НАДО БЫТЬ
ПЕССИМИСТОМ
В ОЖИДАНИИ ЧУДА...»
Людмила Воропай

83

МОНОГРАФИИ
ОЧЕНЬ ОДИНОКИЙ
ХУДОЖНИК
Владимир Сальников

86

АНАЛИЗЫ
КРИТИКА
СУВЕРЕННОСТИ
Кети Чухров

93

ТЕОРИИ
ПРАВДА ХУДОЖНИКА:
ПРОБЛЕМА
СИМВОЛИЧЕСКОЙ
ВЛАСТИ
Теймур Даими

102

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ДЕВЯТЬ ПИСЕМ
СЕРГЕЮ ОГУРЦОВУ
Богдан Мамонов

108

ПЕРСОНАЛИИ
ПОЭТИКА НАМЕРЕНИЯ
Александр Евангели

114

ЭССЕ
ЭСТЕТИКА ЭПИСТЕМ
Станислав Шурipa

122

ЭССЕ
КОНЕЦ ИЛЛЮЗИИ:
К ДРАМАТУРГИИ
СУБЪЕКТА
Зейгам Азизов

126

СИТУАЦИИ/ПИСЬМО
ИЗ КИЕВА
НОВОЕ УКРАИНСКОЕ
ИСКУССТВО
Никита Кадан

131

ПЕРСОНАЛИИ/ПИСЬМО
ИЗ ХАРЬКОВА
«SOSKA»: МЕЖДУ АКЦИЕЙ
И ИНСТИТУЦИЕЙ
Анна Кривенцова

135

СОБЫТИЯ/КНИГИ
АУРА ВЫКИНУТЫХ ВЕЩЕЙ
Дмитрий Голынкин-Вольфсон

140

СОБЫТИЯ/ДОКУМЕНТА
СВЕЖЕЕ ДЫХАНИЕ
Екатерина Лазарева

143

СОБЫТИЯ/ДОКУМЕНТА
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
ВОСПИТАНИЕ
«ВООБРАЖАЕМОГО
КАПИТАЛА»
Марина Вишмидт

150

СОБЫТИЯ/БИЕННАЛЕ
ВЕНЕЦИЯ/СТАМБУЛ
Елена Сорокина

156

СОБЫТИЯ/ПАРИЖСКАЯ
БИЕННАЛЕ
«ИСТИННЫЙ ХУДОЖНИК –
ЛИШНИЙ ХУДОЖНИК!»
Стивен Райт

160

СОБЫТИЯ/БИЕННАЛЕ
ПЕРЕЧИТЫВАЯ МИШЕЛЯ
ФУКО...
Георгий Литичевский

163

СОБЫТИЯ/ВЫСТАВКИ
СТРАТЕГИИ ВОЗМОЖНОГО:
МОЛОДОСТЬ ПРОТИВ
ЦИНИЗМА
Сергей Огурцов

167

СОБЫТИЯ/БЕСЕДЫ
ВЕТШАЮЩИЙ
РАДИКАЛИЗМ.
ТАКИМ МЫ ЕГО ЛЮБИМ
*Ольга Копёнкина,
Жан-Луи Козн*

172

ВЫСТАВКИ
RECLAIM THE GAME.
ВОЗВРАЩАЯСЬ К ТРУДУ
*Илья Будрайтскис,
Александра Галкина*

174

ВЫСТАВКИ
«ДРУГОЕ» АМЕРИКИ
Илья Будрайтскис

176

ВЫСТАВКИ
«ХОРОШИЙ, ПЛОХОЙ,
ЗЛОЙ»
Илья Будрайтскис



ТЕЗИСЫ О НОВОЙ НОРМАТИВНОСТИ

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

1.

В программной книге «Столетие» Алан Бадью говорит, что XX век представляет собой не замкнутую эпоху, не строго линейную временную последовательность, а сочетание трех идейно соперничающих моделей с различной степенью исторической реализации. Бадью различает коммунистическое столетие, пришедшееся на период с Первой мировой войны до распада советского блока, столетие, ориентированное на утопические революционные ценности; тоталитарное столетие, датируемое с эпохи военного коммунизма до смерти Мао Цзэдуна в 1976 году и построенное на принципе иррационального государственного террора; и либеральное столетие, которое Бадью отсчитывает с экономического бума 1970-х и характеризует абсолютной властью капитала, диктатом «свободного рынка» и триумфом «демократии без границ». Либеральное столетие произвело на свет ту систему современного искусства, что мы видим сегодня, с ее институтами и конвенциями. Либеральное столетие – особенно в его современной, имперской, следуя терминологии Негри и Хардта, фазе – предельно заостряет вопрос о жизненных и ценностных нормативах, опираясь на которые возможно вынести четкое суждение о конкретном художнике, тенденции, эстетическом или социальном режиме.

В условиях коммунистического или тоталитарного столетия художественное сообщество изначально наделялось ясными и незыблемыми нормативами. Наличие нормативной базы приводило к дальнейшей стратификации сообщества, к жесткому

антагонизму и недвусмысленному разделению на официоз и андеграунд, на разрешенное и, допустим, неформальное или диссидентское искусство. Помимо того, что властная идеология с помощью монументальной пропаганды и прочих орудий воздействия на сознание спускала сверху и насаждала строгие нормативы, художественная среда сама, изнутри себя, производила нормативные коды, например коды пассивного служения, противостояния или индифферентности. Крах коммунистического столетия в свою очередь вызвал сильнейший кризис веры в устойчивые и фундаментальные нормативы.

Либеральное столетие, ознаменованное переходом к постиндустриальному глобальному капитализму и нематериальному труду, стремится сделать нормативы максимально проблематичными. В мире «либерализма без берегов» нормативы вытесняются законами безостановочного товарно-рыночного производства. В результате они утрачивают какой-либо момент стабильности, какие-либо внятно проговоренные основания. Жизненная нормативность теперь определяется (или подменяется) фактором беспрестанного качественного улучшения, ее основными критериями являются постоянная изменчивость, акцент на частные инициативы и скорость приспособления к меняющимся экономическим запросам. Медиаальная пропаганда в 1990–2000-е провозглашает главенство безошибочных стратегий успеха, имиджевых технологий и миноритарных идентичностей. Такая глобалистская риторика умело противодействует

созданию прочной и определенной нормативной платформы.

Видимо, глобальный капитализм опасается, что обладание слишком отчетливыми нормативами приведет художественное сообщество к производству убедительного протестного высказывания с мощными подрывными последствиями. Борьба с потенциальной оппозицией сегодняшнему мироустройству ведется либо путем перехвата продуманных альтернатив, либо переманиванием и задабриванием харизматических фигур, способных предъявить практическую программу действий. Так, идея нонспектаклярного искусства настаивала на отказе от принципа зрелищности, диктуемого масс-медиа, но уже через несколько лет эта идея была настолько присвоена и переживана медиаальной властью, что на ее месте стал произрастать лютейший гламурный китч. Сходному процессу приручения и переворота подвергается еще недавно казавшееся панацеей искусство политического активизма. Сегодня протестное политическое высказывание, если оно не подкреплено бескомпромиссной жизненной позицией художника, быстро становится престижным атрибутом медиаальной дизайн-культуры. Неолиберальный порядок стремится сделать принципиальную нормативность исключительно игровой условностью, модной и респектабельной забавой. Тем важнее подобному релятивизму, из-за которого происходит блокировка осмысленного преобразовательного усилия, противопоставить поиск новой нормативности. Она служит теперь отправной точкой *коллективного сопротивления*

повсеместной медиализации и циническому приспособленчеству.

2.

Востребованность новой нормативности связана еще и с тем, что сегодня происходит активная реактуализация модернистских ценностей, основанных на пафосе переустройства существующего социального порядка. Возрождение модернистских установок на радикальное обновление Фредерик Джеймисон в книге «Сингулярная современность» объясняет острейшим дефицитом альтернатив глобальному капитализму. Патетика модернизма теперь служит рупором социальной консолидации. В концепции Джеймисона центральным моментом является противоречие между риторикой модернизации, поставленной на службу мировому капиталистическому развитию, и модернистским импульсом к прорыву в будущее, отрицающим саму логику позднего капитализма. Модернизм сегодня образует зону сингулярности, обозначает разрыв между глобальными тенденциями к всеобщей унификации и утопическими требованиями обширных социальных преобразований.

Упразднение социальной нормативности, устанавливающей вкусовые и поведенческие приоритеты, Зигмунт Бауман связывает с тревожной ситуацией «жидкой современности». В одноименной книге он подробно раскрывает обертону этого метафорического термина. «Жидкая современность» в его понимании символизирует максимальную степень разъединенности индивидуумов, когда они утрачивают связующие их «твердые» нормативные обычаи и привычки и спонтанно объединяются в предельно подвижные, «текучие» техно-элиты. Энергия сегодняшних модернистских экспери-

ментов черпается из поиска новых, надежных и эффективных способов социальной консолидации, способов преодолеть комплексы потерянности и брошенности, свойственные человеку в условиях безальтернативной глобализации. Модернистские веяния сегодня кардинально расходятся с эстетикой высокого модернизма, заимствуя из нее ориентацию на волевое сверхусилие, но при этом существенно смягчая субъективистские и утопические моменты.

Авторитетный историк модернизма Хол Фостер описывает эволюцию в модернистской идеологии того явления, что он называет «принудительной красотой». Модернизм, по его мнению, культивирует травматическое сознание, возникающее и усиливающееся по мере того, как вытесняемая работа желания сталкивается с шоковыми темпами капиталистического производства. В книге «Протезированные боги» Фостер разграничивает две основные идейные тенденции в модернизме: культ машины и восхищенность механизмом, прослеживаемые им от Маринетти и Дюшана до Роберта Моррисона и Роберта Смитсона, и тяга к примитиву и архаике, набирающая влияние от Гогена и Пикассо к Эрнсту, Клее и Жану Дебюффе. Высокий модернизм испытывал патологический интерес к темным и запретным зонам субъективности и фиксировался именно на разрушительных, трансгрессивных аспектах человеческого существования. Такое одержимое влечение к таинственному и ужасному на визуальном уровне предстает, по мнению Розалинд Краусс, в виде «оптического бессознательного». Оно преломляет бесформенные продукты фантазии и воображения в чудовищную, гротескную или абсурдистскую образность. Повышенное внимание модер-

низма к деструктивному внутреннему пространству в постмодерне оборачивается тотальным устранением субъекта, его виртуализацией или шизофреническим расщеплением.

Сегодняшний модернизм в этом ракурсе видится сознательной инверсией предшествующих подходов к субъективности. Апофеоз субъективного видения, подкрепляемый метафорами распада, исчезновения человеческого, теперь подменяется трезвым объективизмом, предполагающим обретение сущностных параметров человеческого опыта внутри конкретной социальной реальности. Нынешняя версия модернизма настаивает на том, что продуктивный жест преобразования сегодня может быть совершен не в мистическом пространстве внутреннего, а исключительно в объективной внешней среде. Собственно, от современного художника ожидают уже не столько точной социальной диагностики, терапевтической работы с травмами массового сознания или ироничного издевательства над мифами масс-медиа (всем этим «переболело» искусство в бурные 90-е), сколько выработки недвусмысленных нормативов, этических и поведенческих. Наиболее яркие и сплоченные старания изобрести протестную нормативность, враждебную циническому прагматизму глобального порядка, предприняты в тех регионах, где масштабно реформируются политическая и экономическая системы и при этом осваивается собственный инновационный потенциал, например в Латинской Америке и в Китае.

Что касается России, то в постсоветскую эпоху актуальное искусство, озабоченное стратегиями выживания и продвижения на западный рынок, практически не утруждало себя вопросом о

нормативных ценностях, позволивших оценить его изнутри русского контекста и пригодных для аналитики этого контекста. Кстати, при всей его убогости и уродливости советский образ жизни обладал как раз однозначными и фиксированными нормативами, подчас здоровыми и справедливыми, хотя и мало соблюдавшимися. Советские нормативы, построенные на идеалах народной демократии и социалистического строительства, сегодня либо фигурируют ностальгическими останками былого величия (в коллажах Вадима Воинова), либо сводятся к опустошенным идеологическим клише (у Дмитрия Александровича Пригова), либо, если вспомнить картины Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, приобретают фактуру помпезного глобалистского комикса. Пластичное и пассивное постимперское сознание в России чужается строгой нормативности, и это одна из предпосылок возникающего сегодня идейного альянса между художественной средой и «ничем не пахнущими» государственными нефтедолларами.

3.

Когда искусство начинает напрямую заниматься производством новой нормативности, воспринимая ее как защиту от глобального конформизма, оно неминуемо возвращается к репрезентации объективных социальных проблем. Провозглашенный постмодерном кризис репрезентации повлек размывание этнокультурных идентичностей, утрату точных референтов художественного высказывания, обращение художников к тематике анонимного, доиндивидуального и непостижимого. В фокусе современного искусства оказалась аура невыразимого, не подлежащая однозначной визуальной репрезентации. Понятно,

что любое нормативизирующее усилие моментально тонуло и растворялось в такой ауре. Искусство новой нормативности восстанавливает в правах логичное и вменяемое высказывание о современности, высказывание, занятое ее критическим переосмыслением.

Двигательной силой такого искусства становится активная протестная политика, прибегающая к тактике флэш-моба, бойкота, уличного шествия, стихийного митинга или к иным способам оперативного внедрения в глобальную публичную сферу. Парадоксальным образом новая нормативность не предполагает закрепления неукоснительных правил и запретов, скорее наоборот, она проповедует и раздувает заново «классовую» борьбу в постклассовом обществе, всячески усиливая элемент революционного недовольства и несогласия. Собственно, новая нормативность означает непреодолимый исторический разрыв, восходящий к мессианскому марксизму Бенямина и его «Тезисам о понятии истории», а также переход к «метapolитике», в одноименной книге Бадью объявленной бесповоротным отречением от всех привычных форм репрезентации политического. Нормативы, выдвигаемые сегодня искусством на повестку дня, это *нормативы неподчинения* кодексам корпоративного капитализма и откровенного отторжения его рекламных продуктов (в книге Наоми Клайн «No Logo» задокументированы акции движения «Вернуть себе улицы», путем манифестаций и шествий блокирующие работу производителей крупных брендов). Это *нормативы неприятия* социального расслоения и неравенства, катастрофически нарастающего по мере вторжения глобализации в экономически слабо развитые районы (особенно остро эта тен-

денция заметна в деятельности аргентинских художественных групп, сформированных после кризиса 2001 года и в результате уличной агитации и пропагандистских маршей пытающихся консолидировать протестное движение). Это *нормативы противодействия* апогею «свободного рынка» и всеобщей коммерциализации, когда пресловутое «общество потребления» превращается в единственную и обязательную цивилизационную модель (петербургская группа «Что делать?» предлагает провести пикетирование значимого торгового центра, на несколько минут срывающее его нормальное функционирование). Иными словами, новая нормативность – это *нормативность прорыва и преодоления*, а не комфорта и благополучия, *общности и противостояния*, а не консенсуса и разобщенности.

4.

Сильным стимулом к выработке новой нормативности также служат кризисные изменения в институциональном строе современного искусства. В рамках либерального столетия (следуя терминологии Бадью) этот строй определяется органичным сосуществованием двух систем. Элитарная система включает самих художников, критиков, кураторов, галеристов и т.д. и выносит экспертное компетентное суждение о сложившейся художественной ситуации. В свою очередь, эгалитарная система объединяет представительские институты и образованную часть общества и тем самым легитимирует искусство в качестве носителя гуманистической миссии, соотносит его с процессами демократизации и с новейшими модернизационными трендами. В начале 2000-х обе эти системы оказываются в глубочайшем символическом кризисе – в силу ли невиданного

ужесточения глобальной биополитической цензуры, в силу ли инертности и изношенности институциональных механизмов, в силу ли некоего разочарования публики в самом проекте транснационального актуального искусства. В результате элитарная система выглядит глубоко коррумпированной частными карьерными интересами и следованием сиюминутной политической конъюнктуры. В связи с этим эгалитарная система делается нелегитимной и, будучи не способна закрепить за произведением искусства статус исключительности, способствует его превращению в развлекательный аттракцион, в яркое феерическое шоу. В этом случае современное искусство должно заручиться такими неоспоримыми нормативами, чтобы без медиации и посредников разговаривать с различными социальными аудиториями и адресовать свои сообщения заинтересованным потребителям с абсолютно несхожим образовательным и культурным багажом.

В качестве примера приведу крайне симпатичный мне феномен американского молодого политического искусства. В обход традиционных институциональных схем художники напрямую взаимодействуют с разными сегментами общественной сферы, примеряя там те жизненные и ценностные нормативы, что полемически обсуждаются в интеллектуальной и художественной среде. Карлос Мотта, колумбийский художник, живущий в Нью-Йорке, сейчас интенсивно пополняет проект «Хорошая жизнь», представляющий собой коллекцию видеосюжетов с обычными, ничем не примечательными обитателями двенадцати латиноамериканских городов. Художник методично расспрашивает урбанистических жителей об их отношении к аме-

риканской политике гуманитарного вмешательства и военных интервенций, о господстве рыночной экономики и буржуазных демократических ценностей и по ходу опроса формирует новую нормативную сетку, помогающую ему детально описать специфику локальной и национальной идентичностей. Евгений Фикс рассылает письма и счета в коммунальные службы, правительственные ведомства и частные корпорации, размышляя в своих проектах над новыми нормативами отношения человека и глобального государства, над хитрыми траекториями, по которым реализуется модель постиндустриального общественного договора. Проект Шерон Хэйз «В ближайшем будущем» содержит видеодокументацию девяти перформансов, показанных, соответственно, на протяжении девяти дней, когда художница появлялась с протестными плакатами в разных районах Нью-Йорка, тем самым осваивая новые нормативные коды городской сопротивленческой активности. Таким образом, изыскание и обсуждение новой нормативности способствует *диалогическому контакту* художника с подчас далекими от непосредственных эстетических пристрастий секторами социального пространства.

5.

На протяжении XX века современное искусство с его авангардными и модернизационными устремлениями работало на опережение, как бы обгоняя социальную реальность и проектируя ее в соответствии со своими утопическими задачами и горизонтами. Сегодня эта диспозиция кардинально изменилась: искусство находится в стадии запаздывания по отношению ко все нарастающим темпам капиталистического товарооборота.

Глобальный корпоративный капитализм стремится превратить искусство в еще одну высокобюджетную сферу фешенебельного досуга, притягивающую дополнительное финансирование по причине хорошего маркетинга и грамотного менеджмента. Система глобального управления культурой сегодня основана на требованиях быстрой адаптивности и готовности к бездумному компромиссу. Поэтому актуализированная сейчас новая нормативность – это *нормативность непримиримого конфликта* с преобладающей системой (или системами) управления, конфликта, призывающего художника к однозначному самоопределению – от лица кого он выдвигает свои позиционные или ультимативные предложения, рассчитывает ли он на живой и напряженный социальный резонанс или на освоение спонсорских или фондовых субсидий. Утверждение новой нормативности вполне может стать симметричным ответом современного искусства процессам рутинизации и оглупления, отличающим культурный фон позднего капитализма и подталкивающим к его конструктивному обновлению.

Дмитрий Голынько-Вольфсон
Родился в 1969 году в Ленинграде.
Эссеист, поэт и историк культуры.
Научный сотрудник Российского
Института истории искусств.
Автор исследований по истории
философии и искусству новейших
технологий, а также нескольких
поэтических сборников. Член
Редакционного совета «ХЖ».
Живет в С.-Петербурге.

ПУСТЬ «ДРУГОЙ» СТАНЕТ БЛИЖНИМ

ИРИНА БАЗИЛЕВА

Йито Баррада
«Спящий» (рисунок 1),
из серии
«Общественные
парки: Спящие»,
2006.
Предоставлено
Венецианской
биеннале



Современная культура переживает болезненный процесс «смены вех», пытаюсь осознать свое место в измененном мире – мире, вместившем обреченность «войны с терроризмом», иллюзорность гражданских свобод, отчаяние перед лицом ксенофобии, всеядность потребительского общества, маргинализацию этики. Почему же российское искусство сегодня так беспечно? Почему мы так радуемся успеху российской экспозиции на Венецианской биеннале-2007, которая, по свидетельству ее куратора Ольги Свибловой, стимулировала рост цен на российское искусство на мировом рынке? Неужели в начале 90-х, говоря

о вхождении «в мировой контекст», мы представляли его именно так? Приходится констатировать, что в сегодняшней России вновь возникло «официальное искусство», которое энергично проходит мимо какого-то нового и очень важного вызова. Причины этой ситуации надо искать в особенностях тех путей развития, которые были выбраны российским искусством в конце прошлого века.

В девяностые годы российское искусство окончательно похоронило модернистского субъекта и провозгласило торжество объекта. В этой связи вспоминается выставка-акция «В сторону

объекта» в галерее на Трехпрудном, когда Авдей Тер-Оганьян напивался «до состояния объекта» и засыпал, свернувшись калачиком на полу галереи. Таким образом, он трансформировался из субъекта в объект. Не думаю, чтобы тогда кто-то всерьез анализировал эту акцию, хотя она и не прошла незамеченной. В том контексте она воспринималась как «игра означающих», «замещение смысла» и, на самом деле, как шутка («ирония художника»). Сегодня, учитывая опыт последнего десятилетия, эта акция кажется предельно лаконичным и вполне серьезным описанием постмодернистского метода: субъект сознательно лишает себя ответственности за свои действия, тем самым производя вполне профанный объект, который, помещенный в выставочное пространство, становится произведением искусства. Акция к тому же вполне честная, в духе новой искренности, и еще не пытавшаяся эксплуатировать поп-культуру, подобно более поздним работам постсоветских художников, например «Книге мертвых» (2003) или «Донбасс. Шоколад» (2004) Арсена Савадова. Когда морг превращается в домашний интерьер с торшерами и креслами, в котором художник разместил настоящие трупы с патологоанатомическими швами, или в донецком забое шахтеры позируют в белых балетных пачках, становятся очень понятны рассуждения Жижика о «фундаментальном пара-



Софии Каль
«Береги себя,
Философ»,
2007.
Павильон Франции,
Венецианская
биеннале, 2007.
Предоставлено
Венецианской
биеннале

доксе» открытой Аланом Бадью «страсти реального»: она достигает наивысшей точки в своей очевидной противоположности, в театральном зрелище¹. Люди-объекты Михайлова, Браткова, Кулика – это уже искусство, лишенное невинности. Для российского искусства этот сорванный плод оказался слишком сладок.

С одной стороны, повышение эпигатирующего накала – это та самая «непристойная изнанка» свободы, о которой говорит Жижек. Искушение свободой для российской культуры оказалось непреодо-

лимым не потому, что в 90-е годы открылось долгожданное «окно в мир», а потому, что открытием стало представление о «другом» как об уникальном опыте, который невозможно (и не нужно!) переживать, а можно только интерпретировать. Именно «терпимый либеральный мультикультурализм как опыт Другого, лишенного своей «другости»², постепенно разрушил для субъекта все нематериальные основания быть услышанным. Однако в распоряжении российского искусства оказались бесконечные возможности для деконструкции реального и создания разнообразных объектов для интерпретации. Аскетические объекты «нестяжателей» с Фурманного и Трехпрудного переулков постепенно трансформировались в гламурные объекты сегодняшних звезд арт-сцены. С этой точки зрения, самым радикальным высказыванием становится виртуализация «другого», превращение его в объект, которым можно манипулировать, как в компьютерной игре. Характерно, что даже группа ESCAPE, которой удавалось идти наперекор мейнстриму посредством актуализации пространства индивидуального (и коллективного) опыта, не удержалась от этого соблазна – свидетельством тому является, например, видеоинсталляция «Головокружение-1», представленная на выставке «Человеческий проект» в рамках Первой Московской биеннале современного искусства в 2005 году. Когда голова зрителя оказывается лежащей на блюде посреди стола, вокруг которого четверо виртуальных художников (видеопроекция) ведут диспут об искус-

стве с ножами и вилками в руках, реальный зритель ощущает себя объектом манипуляции при отсутствии какой-либо возможности взаимодействия с виртуальным искусством, которое при этом требует от него выбора позиции.

С другой стороны, стремление российских художников к созданию зрелищной (и материальной) ценности, к использованию дорогих материалов и технологий свидетельствует о неутоленном желании обрести телесную реальность как защиту от небытия. «Последнее восстание» АЕС+Ф³, представленное на Венецианской биеннале-2007, – идеальная демонстрация «мощи», которую современная российская культура приобрела, обеспечив себя деньгами и государственной поддержкой. Эта декларация своего права на место в современном мире основывается на метаморфозах самоидентификации в пространстве разнообразных «других» – это самоутверждение посредством изоощренных манипуляций с реальностью. Вспомним, что, как это ни парадоксально, упомянутая «Книга мертвых» Савадова была показана на «Фотобиеннале-2004» в Москве именно в рамках проекта «Идентификация». На самом деле, избавление от страха перед проявлением этого «излишка свободы» посредством переживания его в виртуальности оказалось таким притягательным для многих российских художников, не готовых к индивидуальному самоограничению. Слишком долго в России любые ограничения воспринимались как тотальное насилие, причиняющее страдание. Таким образом,



Оскар Муньос
«Проект
Мемориала»,
2003–2005.
Предоставлено
Венецианской
биеннале



Нихад Нино Пушина
«Триптих»
(фрагмент),
ноябрь 1996.
Фото, 50 x 65 см.
Предоставлено
автором

подтверждаются слова Елены Ковылиной по поводу «Большого проекта для России»: «Развлекающийся собственным страданием отечественный зритель поддержит Большой проект современного искусства в том случае, если он предложит ему наркотическое средство по уходу от борьбы, по уходу от колючей реальности». Печально только то, что «российский проект», начавшийся Первой Московской биеннале в 2005-м и продолженный в 2007 году в Венеции, удивительным образом не совпал с мировым контекстом, для которого был задуман.

Мировая современная культура уже не находится в состоянии неопределенности, свойственном рубежу веков. Уже поставлены многие вопросы, на которые может ответить современное искусство. В начале века Алан Бадью определил основной вызов современности как необходимость отказаться от любых этических оснований, признающих существование «другого»⁴. Как утверждал английский переводчик и исследователь теории А.

Бадью Питер Холлуорд в 2003 году, «во многом вопреки духу современности этика Бадью – это этика подобия (*“the same”*)»⁵. Но сегодня уже нельзя назвать эту идею противоречащей духу современности. Тема Венецианской биеннале-2007, предложенная куратором Робертом Сторром – «Думай чувствами, чувствуй разумом» (*Think with the senses – Feel with the mind*), – и сам кураторский проект, представленный в Арсенале, являются свидетельством возвращения искусства не только к познанию окружающего мира, но и к возможности пережить и передать опыт такого познания.

Я не буду подробно останавливаться на проекте Софии Каль, представленном во Французском павильоне Биеннале-2007 в Венеции, – о нем уже много сказано: это удивительно проникновенный образец «разделенного опыта», причем опыта глубоко личного (расставание мужчины и женщины) и одновременно универсального. Но очень многие работы, представленные в Венеции, без всякого пафоса пристально наблюдают за человеческой жизнью, которая в непосредственном опыте объединяет реальные взаимодействия личности с окружающим миром – взаимодействия, которые поддаются осознанию и которым можно сопереживать. Живописные работы Рийяс Кому (Индия), изображающие изменения лица женщины, которая наблюдает за чем-то, происходящим за пределами изображения. Фотографии людей, спящих в парке с закрытыми лицами, – Йито Баррада (Франция–Марокко), серия «Общественные парки: Спящие».

Или исчезающие на глазах зрителей портреты ушедших из жизни людей, которые рисует водой на горячих камнях колумбийский художник Оскар Муньос. А также показанные в Цыганском павильоне фотографии Нихад Нино Пушина (боснийский художник, живущий в Берлине), который пытается через лица своих персонажей показать происходящие события. Или инсталляция «Не жалуйся» в Турецком павильоне, где Хусейн Алптекин создал пространство, разделенное на пять отдельных, но очень похожих помещений, в которых показывается видео, снятые в разных местах (Индия, Бразилия, Косово, Турция) и запечатлевшие случайные и такие знакомые эпизоды частной жизни – на пляже или на улице. Эти работы удивительно созвучны работам Ольги Чернышевой и Владимира Куприянова, Галины Леденцовой и Владимира Быстрова, о которых автор много раз писала на страницах «Художественного журнала»⁶.

«Документа-12» в Касселе поднимает близкие темы: «Может ли человечество найти общие ориентиры за пределами всех существующих различий? Может ли искусство помочь нам дойти до сути?» Одним из лейтмотивов «Документы-12» стал вопрос: «Что такое жизнь как она есть? <...> Искусству то и дело удастся разрешить неразрешимое противоречие между болью подчинения и радостью освобождения»⁷. В связи с этим хочется еще раз вспомнить слова Ольги Чернышевой: «Мои работы последних лет действительно социальные наблюдения, потому что, с одной стороны,



Хусейн Алптекин
«Не жалуйся»,
 2006.
 Павильон Турции,
 Венецианская
 биеннале, 2007.
 Предоставлено
 Венецианской
 биеннале

трудно пройти мимо, очень грустно видеть, как люди лишились всех надежд. В то же время удивительно, как наши люди в этой отторгнутой среде находят состояния счастья⁸. Не хотелось бы оценивать этот все громче звучащий в современном искусстве мотив в категориях «гуманизма» или «нового гуманизма», поскольку вокруг них ведется слишком много исторических и философских споров; но желание понять ближнего и быть ему понятным, переживание истории и современности как опыта, который можно разделить с ближними, свидетельствуют о том, что в мир, завоеванный слоганами, вновь возвращается притча⁹. Это внимание и бережное отношение к «человеческому» — одновременно признание единого мира, частью которо-

го мы все являемся, и ценности каждой индивидуальной попытки увидеть в нем красоту и смысл, противостоящие лишениям и потерям. Дмитрий Готов, участник выставки в Арсенале (Венецианская биеннале-2007) и «Документы-12», в своем интервью для «Art Times» удивительно точно сказал о значении упорного поиска смысла: «...Сейчас становятся востребованными странноватые ребята вроде нас, которые в разных частях света сидят и копаются в чем-то своем, но делают это серьезно»¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С. Жижек. «Добро пожаловать в пустыню реального», пер. А. Смирного. — М.: «Прагматика культуры», 2002, с. 16.

² С. Жижек. Там же, с. 17.

³ Работа является вариацией темы сражающихся детей, которую авторы развивают уже несколько лет; в этой работе помимо фотографий используются 3D-анимация и звук.

⁴ «Ethics: An Essay on the Understanding of Evil» (trans. Peter Hallward). — London, Verso, 2001, p. 16.

⁵ Peter Hallward. «Badiou: a subject to truth». — Minneapolis/London, 2003, p. 255.

⁶ См.: Ирина Базилева «Актуальное искусство на развалинах кибернетической утопии» // «ХЖ» № 54, с. 74–76; «Можно ли найти выход из контекста» // «ХЖ» № 56, с. 27–31; «В сторону субъекта» // «ХЖ» № 61/62, с. 35–39; «Существовую ли я?» // «ХЖ» № 63, с. 71–74.

⁷ <http://www.documenta12.de/leit-motive.html?&L=1>

⁸ Ирина Базилева. «Можно ли найти выход из контекста?» // «ХЖ» № 56, с. 31.

⁹ «Отсюда исчезновение притчи, в которую облачался авторитет опыта. Слоган, заменивший ее, — это притча человечества, лишённого опыта», — Giorgio Agamben, *Infancy and history: on the destruction of experience* (trans. Liz Heron), Verso, 2007, p. 17.

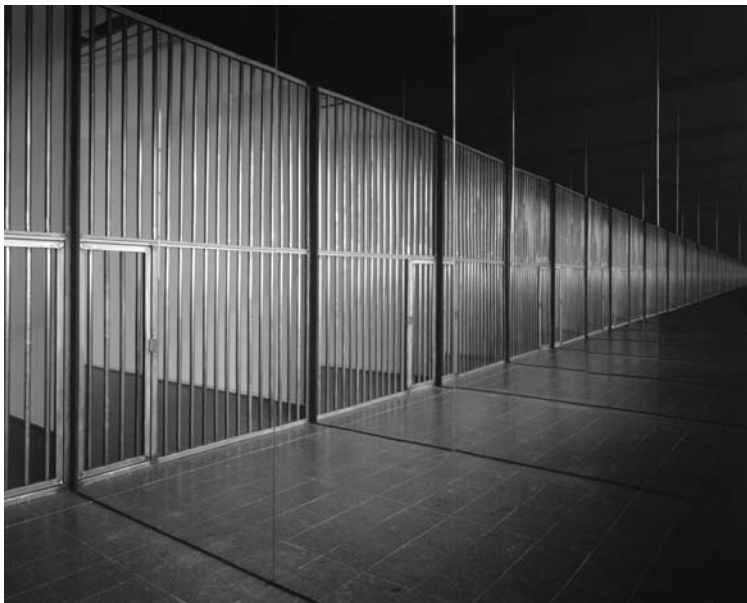
¹⁰ <http://www.art-times.ru/vena/index.php?ID=2153>

Ирина Базилева
 Критик современного искусства в области художественной фотографии и искусства новейших технологий. Неоднократно выступала как куратор выставок современного искусства. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

В ЗАЩИТУ «ГРУБОЙ МЫСЛИ»

АЛЕКСЕЙ ПЕНЗИН

Альфредо Жаар
«Бесконечная камера»,
2004.
Предоставлено
автором



*There is no Virgil to guide
us through this hell*

Граффити на стене дома в Венеции

I

Пожалуй, именно представление о «вульгарности», «грубости» марксистского анализа культуры и искусства, обобщенное и заостренное как полемический аргумент в современной «дискурсивной борьбе» за легитимацию/делегитимацию тех или иных теорий, способно оттолкнуть от него иных утонченных искателей возвышенных смыслов и *brand new* подходов. Вопрос здесь даже не в том, что теория подвергается такой странной оценке с помощью гетерогенного ей эстетического критерия. Разумеется, это симптом эстетиза-

ции самой современной теории, которая связана с усложнением способов выражения, стилистики, роли «письма», виртуозности, близости к литературным практикам и так далее. Необходимо также понять, что же такое эти «грубость» и «вульгарность», которые упорно провоцируют подобные идиосинкразии? Не является ли сама эта сила «отторжения» признаком *вытеснения* чего-то действительно важного?

Особенно ярко все это обнажается в нашей локальной, несущей бремя недавнего прошлого ситуации, в которой так привычны все эти обвинения в «грубости» и «вульгарности». Под «вульгарностью» обычно подразумевается простой механический детерминизм (например, объяснение с точки зрения «классовых интересов»),

склонность к упрощенным интерпретациям, бедность и «примитивность» теоретического языка, как и вообще средств выражения, и т.д. Ретроактивные претензии подобного рода предъявляются порой и самому Марксу.

Типичным ответом на такие претензии является защитная реакция, связанная с указанием на сложность и неоднозначность мышления как основателя марксизма, так и большинства его наиболее выдающихся последователей. Другой реакцией становится повышенный интерес к современному академическому жаргону, идущему из других направлений теории. Он свойствен, например, многим представителям современной англо-американской «левой академии», которые экспериментируют с гибридизацией различных теоретических языков (скажем, Маркс, Фуко и Лакан в одной «упаковке»), что легко и быстро придает совершенно «невульгарный» характер текстам и высказываниям.

II

Чтобы ответить на вопрос, возможна ли какая-то иная стратегия в современной «дискурсивной борьбе», сделаем небольшой генеалогический экскурс. Ведь нельзя сказать, что даже самые сложные и рафинированные мыслители и художники марксистской традиции не осознавали проблему «вульгарности». Самым радикальным ответом на нее стало *molto* Бертольда



Альфредо Жаар
«Бесконечная камера»,
2004.
Предоставлено
автором

Брехта, который говорил о необходимости «грубого мышления» («*Plumpes Denken*»). Брехт, разумеется, рассуждал в русле своих художественных задач. В частности, его интересовала «грубая правда» народных пословиц и поговорок.

Брехтовская апология «грубого мышления» (или «грубой мысли») – до сих пор настоящая загадка. На первый взгляд она кажется простым утверждением упрощенческого мышления, которое в устах изощренного авангардиста кажется провокацией. Два слова в этом словосочетании кажутся почти несовместимыми. Грубая мысль – это мысль незрелая, черновая, которую, может быть, и не следовало высказывать. «Грубыми» (или «вульгарными») считаются нерелексивные, непосредственные люди, которым «высокая теория» обычно вообще просто отказывает в мышлении. Они «мыслят конкретно». Но так ли это? Таково ли определение «грубой мысли»?

III

Вспомним знаменитый маленький текст Гегеля «Кто

мыслит абстрактно?», написанный с неподражаемым юмором. В нем Гегель осмеивает стереотипы своего времени, приписывающие философии, метафизике исключительную абстрактность рассуждений. Не был ли сам этот остроумный – о значении остроумия мы еще скажем – текст Гегеля первым, инаугурационным актом «грубой мысли» в истории новейшей мысли?

У Гегеля именно рыночная «торговка» воплощает собой некое «недомышление». Не откажем себе в удовольствии привести небольшую цитату: «"Что? – кричит та. – Мои яйца тухлые! Сама ты тухлая! Ты мне смеешь говорить такое про мой товар! Ты! Да не твоего ли отца вши в канаве заели, не твоя ли мать с французами крутила, не твоя ли бабка сдохла в богадельне! Ишь целую простыню на платок извела! Знаем небось, откуда все эти тряпки да шляпки! Если бы не офицеры, не щеголять тебе в нарядах! Порядочные-то за своим домом следят, а таким – самое место в каталажке! Дырки бы на чулках заштопала!" – Коро-че говоря, она и крупницы доброго в обидчице не замечает. Она мыслит абстрактно и все – от шляпки до чулок, с головы до пят, вкупе с папашей и остальной родней, – подводит исключительно под то преступление, что та нашла ее яйца тухлыми»¹.

«Кто мыслит абстрактно? – Необразованный человек, а вовсе не просвещенный», – высказывает свой парадокс Гегель. Гегель противопоставляет «торговке» или мелкому городскому бюргеру «приличное общество» аристократов. В нем, наоборот, не ценятся слишком абстракт-

ные (и потому бессодержательные) размышления. За скобками этой сцены остается Философ (сам Гегель). Он вне отношения «абстрактно мыслящий простолудин» / «конкретно мыслящий аристократ». Он «снимает» эту оппозицию, в диалектической операции постоянно соединяя конкретное и абстрактное, никогда не позволяя себе быть односторонним. Каждое по-настоящему философское высказывание должно стремиться к конкретной полноте, *тотальности* предикатов, иначе это действительно будет всего лишь «пустая абстракция», а не живой опыт мысли. Поэтому видимая конкретность мысли «необразованного человека» парадоксально оказывается как раз абстрактной.

IV

Так что же такое «грубое мышление»? Вернемся к Брехту. В свое время Ролан Барт заметил, что искусство Брехта зачастую отделяется от его «идеологии» (т.е. эстетической программы). Действительно, мы знаем, что его искусство основывается на постоянных двусмысленностях, остротах, цинизме, осмеянии, на присутствии некоей «низовой» стихии, которую трудно кодифицировать даже в терминах «эстетики осуждения». Возможно, вся его сила и основана на невыявленном действии «грубой мысли».

Во всяком случае, мы начинаем понимать, что «грубая мысль» – это нечто иное, нежели мысль примитивная, вульгарная, приземленно-конкретная или же, наоборот, абстрактно-пустая. Поэтому



**Альфредо
Жаар**
«Бесконечная
камера», 2004.
Предоставлено
автором

недаром дерзкое *motto* Брехта приобрело более широкий смысл некоего интеллектуального и даже политического императива и оказало немалое влияние на его современников.

V

Симптоматично, что Вальтер Беньямин, — пожалуй, один из самых тонких и эрудированных писателей XX века, — постоянно вспоминал об этом *motto*. Ханна Арендт прекрасно написала об отношении Беньямина к «грубой мысли»: «В Брехте он нашел поэта редкой интеллектуальной мощи и, что было для него в ту пору не менее важно, человека из левых, который, при всех толках о диалектике, был не большим диалектиком, чем он сам, но ум которого отличался необыкновенной близостью к реальному миру. Рядом с ним он мог свободно

предаться тому, что Брехт называл «грубой мыслью» («*das plumpe Denken*»): «Главное — научиться мыслить грубо. Мысль о сущем — всегда грубая мысль», — говорил Брехт, а Беньямин, проясняя, добавлял: «Многие представляют себе диалектику как любовь к тонкостям... Напротив, звеном и составной частью диалектики должна быть грубая мысль: она соотносит теорию с практикой... мысли нужно быть грубой, чтобы привести себя в действие»².

«Близость к реальному миру» — вот, пожалуй, уже неплохое определение «грубой мысли». Недаром Беньямин говорил, что «грубая мысль» — это «мысль великих [*der Grossen*]». В этом смысле — это, действительно, мысль «конкретная», но уже в гегелевском смысле максимальной полноты предикатов, мысль, которая почти мистически близка к «великому» Реальному, тотальность которого, несоизмеримую с конечностью самого мыслящего субъекта, в некий прекрасный миг она почти охватила.

VI

Крайне примечательно, что современный марксистский интерпретатор культуры Фредерик Джеймисон также обращается к проблеме «грубого мышления». Джеймисон, со всем его сверхусложненным стилем изложения, во многих своих текстах постоянно, хотя и не систематически, возвращается к брехтовскому *motto*. Он, пожалуй, дает наиболее точную локализацию места «грубой мысли» в марксистской традиции. Джеймисон замечает,

что лишь небольшое число «мудрых» марксистов включили экзорсизм «вульгарного марксизма» в саму структуру своего мышления. Даже гиперинтеллектуальный марксизм Франкфуртской школы должен был нести в себе элемент «грубой мысли», чтобы быть аутентичной частью теоретической традиции: «Брехтовское понятие «*Plumpes Denken*» («грубая мысль, мышление», вульгарный подход) предполагает, что даже наиболее тонкие и самые отвлеченные формы неомарксизма должны унаследовать некое жесткое ядро «вульгарного», или «ортодоксального», марксизма, чтобы вообще оставаться марксизмом»³.

Мысль Джеймисона, повторим, определенно не назывешь «грубой». Но и не скажешь, что она является избыточно «утонченной» (своего рода «анти-грубой») в плохом смысле, как бессознательная компенсация по отношению к критикам «вульгарности» — в позднем, «мудром», рефлексивном марксизме наших дней, который работа Джеймисона прекрасно представляет. Скорее, именно эпитет «негрубый» хорошо характеризует эту мысль как амбивалентное включение самого экзорсизма «*Plumpes Denken*» в ее собственную структуру при одновременном настаивании на «вульгарном ядре» марксизма.

VII

«*Plumpes Denken*» — мысль не только «конкретная» (в гегелевском смысле), плотно подогнанная к реальности, но и мысль, политически заряженная уже этим фактом своей «грубой» формы. Она



Альфредо Жаар
«Бесконечная камера»,
2004.
Предоставлено
автором

зачастую нарушает негласные запреты «приличного общества», о котором с иронией писал Гегель.

Это мысль *профанирующая*, если под профанацией понимать не вульгаризацию, а критическую операцию, которая возвращает в человеческую реальность те вещи, которые были «конфискованы» сакральной властью, которая выдает их за «высшие», «неприкасаемые» для большинства и доступные лишь для узкой группы «жрецов»⁴.

Это мысль *перформативная*, которая способна легко перейти в действие (как, например, некогда, согласно легенде, киник Диоген показал Платону оципанного петуха в ответ на пресловутое

определение человека как «двуногого без перьев»).

VIII

Политически этот элемент марксизма можно было бы связать с традицией *parrhesia*, которую исследовал в своих поздних работах Мишель Фуко⁵.

Паррезия (греч. *parrhesia* – «говорение всего», т.е. «всей правды») – это традиция бестрашной публичной речи, обращенной «снизу» к вышестоящим инстанциям власти. Эта речь предполагается лишенной риторических качеств. Она высказывает правду, обусловлена критической установкой, искренностью и связанным с этим риском, требующим смелости от субъекта высказывания. Такой феномен был хорошо известен в древнегреческой полисной демократии. Паррезиаст «говорит правду» отвергающему его большинству. В случае его удаи политическое изменение целиком основывается на действии правдивой речи. Хотя между античной и новоевропейской культурой существует колоссальная историческая дистанция, можно наблюдать своего рода прорывы паррезиастической речи во многих ситуациях новоевропейской политики. Особенно часто они приходится на периоды революций – хорошо известна политическая роль оратора из низов, начиная с эпохи буржуазных революций.

«Грубая мысль» как элемент марксизма в своем перформативном и политическом плане наследует речи античного паррезиаста или его воплощению в фигуре оратора-революционера Нового времени. Здесь поли-

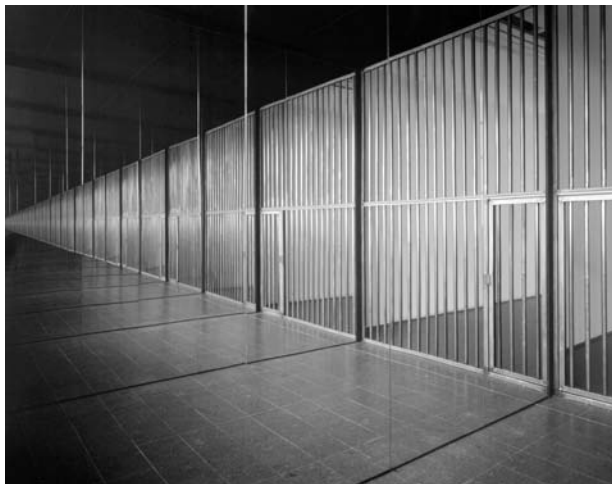
тика и мысль наиболее далеки от узких эстетических критериев, а любые их оценки как «вульгарных» попросту не относятся к делу⁶.

IX

Итак, крайне важно различать два смысла «грубой мысли» – «плохой» и «хороший». И не должны ли мы прислушаться к старому брехтовскому *motto*, расшифровывая его на свой лад? Что могла бы означать «грубая мысль» сейчас, в наших условиях изощренного интеллектуального потребления «брендов» современной теории (коему, впрочем, посвящают себя здесь немногие), с одной стороны, и непередаваемо уродливых форм социальной и политической жизни эпохи вездесущей «позитивности», ставшей частью бытового жаргона последних лет, – с другой?

Прежнее ликование иронического и «субверсивного» приятия одномерного общества⁷ уже давно рассыпается последними смешками по самым далеким, медвежьим углам нашего интеллектуального и политического пространства. При этом старые стратегии рафинированной критической негативности, возможно, не так уж действенны. Переход на позиции «эшелонированной обороны» ценностей критической теории чреват риском скватовать темной магией охранительных жестов любое живое ее развитие.

Императив *Plumpes Denken*, при всей своей загадочности, подобной высказыванию древнего оракула, кажется нам идущим по диагонали относительно позиций критической «аристократии» и популизма адептов поиска золотых кру-



Альфредо Жаар
«Бесконечная камера»,
2004.
Предоставлено
автором

пинок утопии и сопротивления в мусорных кучах массовой культуры. Разумеется, «грубая мысль» не дает нам здесь и сейчас никакой «методологии», выводящей на правильный путь, подобно духу Вергилия. Она лишь настаивает на открытости мысли – не в смысле поверхностного плюрализма, но в смысле постоянной возможности неожиданного парадоксального решения, изобретения «выхода» вовне, которого еще не существует.

X

Так чем же является *Plumpes Denken* в своем предельном значении, помимо тех черт, которые мы уже попытались выявить? Ее можно было бы распознать как *принцип инновации*, который не дает мысли замкнуться в аутизме собственного предприятия, в своих «чистых» и «высоких» формах, постоянно подрывая ее границы и открывая ее навстречу внешним, «профанным», эмпирическим – политическим и социальным – стихиям.

В «грубой мысли» нет угрюмости примитива. В этом

смысле шутка киника Диогена, показавшего Платону оципанного петуха, является парадигматической. Подкрепление нашей аргументации мы находим у современного итальянского философа Паоло Вирно в книге «Остроумие и инновация. К логике перемен»⁸. Вирно опирается на материал классической работы Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному», но при этом прочитывает его строго вне рамок психоанализа. Он считает остроумие настоящей «диаграммой инновации», ее общей моделью. Шутка, острота в таком понимании – это публичный перформативный акт, смешивающий «логическое» и «эмпирическое», правило и конкретный случай в некоей исключительной ситуации (*stato di eccezione*), что открывает возможности других употреблений слов и жестов. Такое смешение прерывает рутинную циркуляцию языка в повседневной жизни. Рассматриваемая в более широком плане, эта диаграмма очерчивает условия возникновения необычных экспериментов мысли и политического действия⁹.

Совсем не случайно, что изобретателем нашего *motto* был Бертольд Брехт. Буквально в двух словах он выражает логику революционного художественного, философского и политического авангарда – взрывоопасного смешения форм жизни, искусства и мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гегель. *Работы разных лет. В двух томах. Т. 1.* – М.: «Мысль». 1972. – С. 390.

² См.: Арентс Х. *Люди в темные времена.* – М., 2002. На с. 123 Арентс цитирует фрагмент из поздней статьи Беньямина о

«Трехгрошовом романе» (См.: Benjamin W. Brechts Dreigroschenroman, GS III, 446).

³ См.: Jameson F. *Shifting Contexts of Science Fiction Theory // Science Fiction Studies*, # 42, Volume 14, Part 2 (July 1987).

⁴ См. в этой связи концепцию «профанации», сформулированную современным итальянским философом Дж. Агамбенем (Agamben G. *Profanierungen* – F. am M., 2005). Например, марксистскую историческую практику в целом (СССР, другие опыты построения социализма) можно было бы понимать как такую массовую «профанацию» теорий, бывших до этого лишь достоянием узкой группы интеллектуалов.

⁵ См.: Фуко М. *Дискурс и правда: проблематизация парфрезии, фрагменты* // <http://diomweb.com/klinamen/fila23.html>, полный текст: Foucault M. *Fearless Speech.* – N.Y., 2001.

⁶ Разумеется, это не исключает взаимодействия политической и эстетической формы в фундаментальном плане, на которое, например, обращает внимание французский философ Ж. Рансьер.

⁷ «Древняя» книжка-манифест Г. Маркузе «Одномерный человек» (1964) кажется сейчас на удивление применимой к ситуации нашего общества.

⁸ Virno P. *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento.* – Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

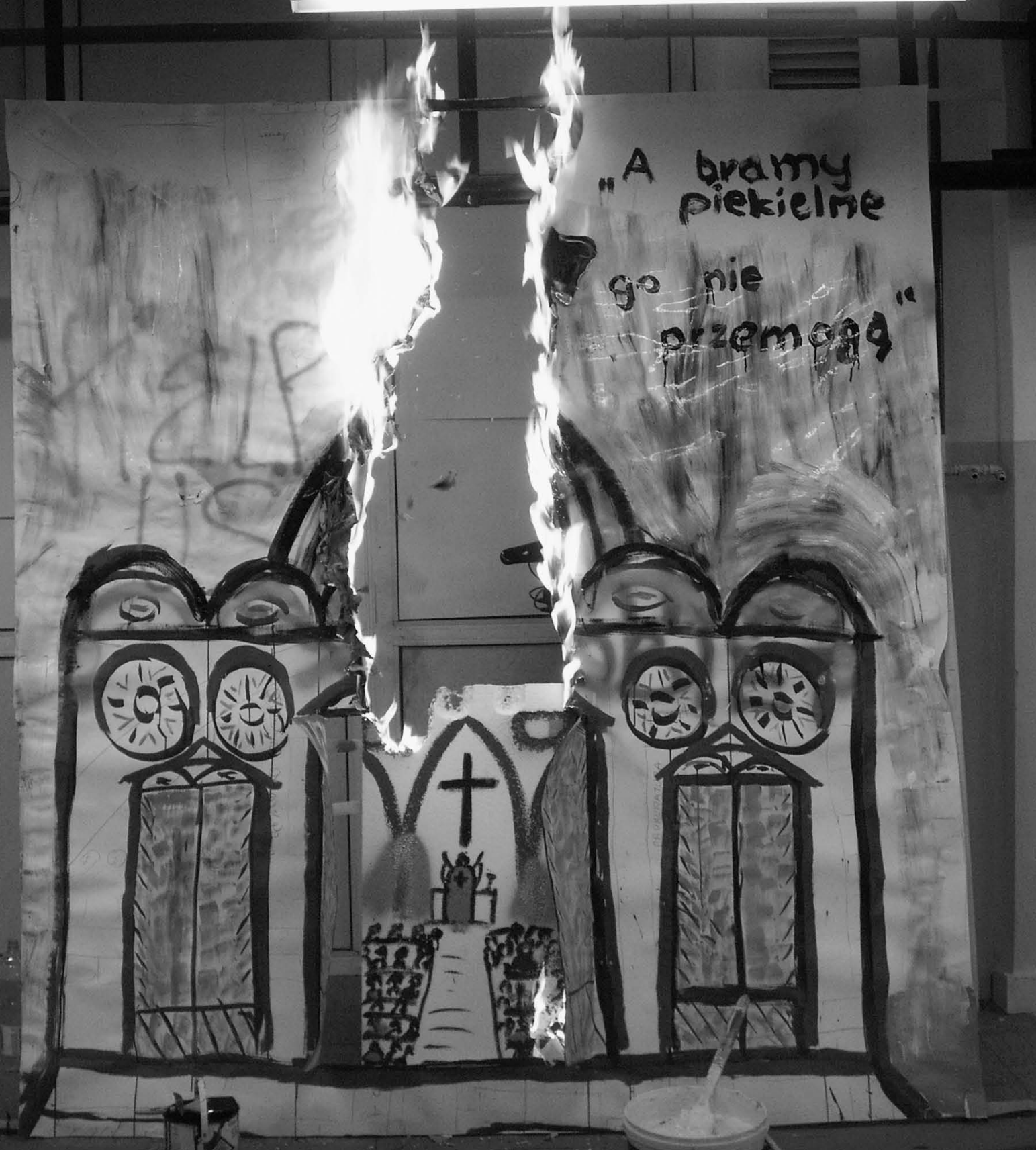
⁹ Тут можно вспомнить «беззвучный философский смех», «сопротивляющийся все привычки нашего мышления», о котором М. Фуко так выразительно писал в «Словах и вещах».

Алексей Пензин

Родился в 1974 г. в Новгороде. Участник группы «Что делать?». Соискатель Института философии РАН. Сфера исследовательских интересов: философская антропология, политическая философия, критический анализ постструктурализма. Живет в Москве.

"A bramy
piekielne

go nie
przemoga"



ПРИКЛАДНОЕ СОЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО*

АРТУР ЖМИЕВСКИ

Способно ли современное искусство оказывать мало-мальски ощутимое влияние на общество? Можно ли разглядеть и оценить результаты работы художника? Имеет ли искусство политическую миссию, помимо роли мальчика для битья у популистов всех мастей? Возможен ли диалог с искусством, имеет ли он смысл? А главное, почему вопросы подобного рода часто воспринимаются как угроза сокровенной сути искусства?

Автономия искусства и ее последствия

Искусство с давних пор стремилось к автономии, стремилось освободиться от связи с политикой, религией, властью и всем тем, что пыталось использовать искусство в своих целях. Предполагалось, что независимость придаст искусству большую значимость: все авангардные течения мыслили искусство столь же важным средством построения реальности, как и наука, политика и религия. Так, Александр Липски писал: «Неизобразительное искусство нанесло удар в сердце традиционной художественной парадигмы, предписывающей изображение фигур. Глобальная художественная революция стала, таким образом, кульминацией освобождения искусства. С преодолением одного, последнего принципа – принципа означения – искусство оставило позади бремя всех связей и зависимостей от внешних измерений, как то: политика,

религия, философия, технология и повседневность»¹. И все-таки желание быть активным агентом создания социального и политического пространства вновь возвращалось к деятелям искусства. И это вопреки работе невидимого врага, которым был и до сих пор остается – стыд. Ведь политизированное искусство часто приходило к трагическому концу. Художники, поддерживающие тоталитарные режимы (к примеру, нацистские скульпторы Джозеф Торак и Арно Брекер, режиссер Лени Рифеншталь), скомпрометировали саму возможность искусства быть инструментом политики. В свою очередь, польское искусство испытывает стыд за свою связь с социалистическим реализмом.

Эти вина и стыд за прошлое, вместе с желанием играть активную, плодотворную роль в общественной жизни, оборачиваются парадоксальным эффектом. Все что ни исходит сегодня от искусства, находится под подозрением; любая общественная отдача от художественного усилия попадает под огонь критики. Протест вызывает и тот общественный авторитет, которым наделено искусство фактом своей причастности к созиданию символических реальностей, чьи структуры лежат в основе нашей всеобщей разделяемой картины мира. Клубок стыда, страха порабощения и жажды влияния породил эффект отчуждения. Стыд запустил механизмы подавле-

ния и отрицания. Вместо того чтобы испытывать удовлетворение, что творческие свершения приносят плоды на социальной ниве, деятели искусства предаются мечтаньям о таковых: фантазии подменили реальность.

Выходит, что автономия искусства обернулась его «безрезультатностью». Практика искусства с некоторых пор лишилась сколь бы то ни было заметного или достоверного воздействия. Ущербность, в которой Питер Бюргер обвинил в свое время буржуазное искусство, стала ныне атрибутом и высокой культуры: «Возвышение искусства над опытом повседневности типично для статуса художественного произведения в буржуазном обществе... Эстетизм также говорит о неспособности искусства к влиянию на общество»². Естественно, некоторый социальный резонанс имел место, но не всегда его можно считать удовлетворительным. Так, за последние пятнадцать лет мы стали свидетелями: 1) скандалов, спровоцированных попытками искусства вынести на всеобщее обсуждение целый ряд запретных тем; 2) возложения ответственности на искусство (в частности, журналисткой «Gazeta Wyborcza», Анны Завацкой) за возросшую агрессивность публичных дискуссий, спровоцированную будто бы брутальностью художественного языка 1990-х, повлиявшего в свою очередь на масс-медиа; 3) игровому

Артур Жмиевски
«Им», видео,
2007.
Предоставлено
автором
и Фондом Фокса

* Впервые настоящий текст появился в журнале «Krytyka Polityczna» (№ 11/12, 2007).



Артур Жмиевски
«Им», видео, 2007.
 Предоставлено
 автором
 и Фондом Фокса

поведению политиков, перенявших предложенные некогда искусством субверсивные стратегии. Стратегии эти — «наилучший пример описанного Бенямяином переноса акцента от «содержания» к «аппаратам производства», позволяющим использовать «чужие» репрезентации в производстве собственной работы»³. Однажды к подобным субверсивным действиям прибегли правые депутаты польского парламента: на выставке в галерее *Zacheta* (Варшава, декабрь 2000) Витольд Томчак и Халина Новина-Конопчина убрали камень (метеор) из распростертых рук восковой куклы Папы Иоанна Павла II (работа Маурицио Каттелана «*La Nona Ora*»). Томчак и Конопчина показали, что могут «считывать и понимать» стратегии искусства, и сумели использовать их. Освоив

трансгрессивные методы, они нарушили табу галерейных пространств и просто ответили «соответствующим образом», используя язык жестов и визуального действия — язык перформанса. В 1997 году Катаржина Козыра снимала скрытой камерой женщин в будапештской бане, а двумя годами позже — мужчин в мужском отделении. Ее видео показывалось на Венецианской биеннале, вызвав неизбежный гнев польской прессы. Повторные показы этой работы и их медийное освещение способствовали апроприации ее художественных открытий: в 2002 году редактор «*Gazeta Wyborcza*» Адам Михник тайно заснял кинопродюсера Льва Рывина в момент вымогательства взятки, а депутат парламента Рената Бегер в 2006 году записала свои «секретные» переговоры с другими полити-

ками и передала пленку журналистам. Козыра, Михник и Бегер подчеркивали, что их спорные методы оправданы целями. Так трансгрессия стала эффективной политической стратегией. Позже министр образования Роман Гертич осуществил целую серию «негативных» трансгрессивных жестов и нарушений демократических табу. И, наконец, мы стали свидетелями того, как нарушение одних табу ведет к возникновению других (Иоанна Токарска-Бакир); искусство, возможно, и внесло свою лепту в пересмотр существовавшей ранее в политическом поле системы табу, результатом чего стало появление новых табу.

Искусство пыталось таким образом поддерживать ресурс своего общественного воздействия, но сохраняя при этом «швейцарский» нейтралитет. И в самом деле, каковы критерии добросовестного использования этого ресурса? Прочитав получивший мною по электронной почте пресс-релиз выставки: «В сфере творческих интересов Жмиевски — тема физической и ментальной ограниченности человека как вида. Его шокирующие зрители произведения направляют их по пути безрезультатного поиска ответов». Здесь дано простое определение миссии художника перед зрителем: пораженные зрители безуспешно ищут ответы. Несомненно, искусство может провоцировать состояние беспомощности и ставить вопросы, не имеющие ответов. Однако слово «безрезультатно» раскрывает отчуждение, в которое незаметно погрузилось искусство. Однажды Джереми Айронса, прославившегося ролями трагических любовников, спросили, что

заставило его стать актером; он ответил, что хотел оказаться «вне общества».

Долг и бунт

Следствием страха оказаться «использованным» становится отречение. Вина и стыд обрекли искусство на неизбывное внутреннее противоречие, прекрасно выраженное в заголовке выставки Гржегорца Ковальски и Марыли Ситковска, приуроченной к столетию варшавской Академии изящных искусств: «Долг и бунт»⁴. И хотя выставка исследовала академию как институцию, ее название отражало присущий искусству конфликт, позволяющий ему работать на государство и национальную экономику, обслуживать общество (создавая среды, производя визуальные информационные системы, оформляя интерьеры и промышленные товары), в общем – исполнять долг. С другой стороны, искусство сопротивляется сползанию в зависимость от властей, настойчиво нарушая табу, подпитывая иллюзии, расширяя свободу, производя общественное знание (искусство можно назвать открытым университетом познания). Искусство постоянно предлагает и отрицает собственные услуги власти. Исполняя свой долг, оно обычно не выходит за определенную границу, обозначенную стыдом. Конфликт между долгом и бунтом препяствует идентификации или близости с дискурсами, ассоциирующимися с властью. В лучшем случае искусство подражает или высмеивает их: имитируя язык политики и религии, протаскивая язык медиа, используя гротеск. Чувство долга ослабляет все порывы к бунту, тогда как открытый бунт удерживает долг в узде.

Так формируются рамки искусства – между долгом и обязательно благородной этикой бунта, ограниченной долгом. Так искусство воздвигает для себя когнитивный барьер. Стыд служит внутренним «полицейским-надзирателем», следящим, чтобы бунт не заходил чересчур далеко. Искусство может оставаться политическим, пока не касается политики: политическое действие разрешено в галереях, но не в реальных спорах, разворачивающихся в общественном пространстве (например, в медиа). Искусство может быть социальным, пока не производит социального результата. Например – в случае Дороты Ниезнальской⁵, – обвинения медиа и судебные слушания художница и ее окружение восприняли как катастрофу, а не как шанс практиковать искусство «другими методами». Они уклонились от возможности социального воздействия. Ведь воздействие в той или иной мере требует власти, а искусство более всего боится обладать ею. Проблема в том, что власть у него уже имеется. Искусство властно именовать и объяснять, вторгаться в механизмы культуры, оказывать давление на элементы социальной структуры, превращая их в артефакты (произведения искусства). А любой артефакт является аппаратом активного моделирования фрагментов реальности. Если политика обладает властью именовать вещи, та же сила присуща искусству – возможно, помимо его на то воли. Даже история любви является проводником культурной власти, поскольку способствует возникновению или передаче эмоциональных потребностей.

Вернемся к свободе, связанной с бунтом. Является ли бун-

тарство в искусстве выражением свободы? Нет, поскольку оно ограничено долгом. Бунт имеет свои пределы, которые достигаются много раньше обвинительного приговора суда. Бунт держится в узде ради достижения диалектического сдвига. Там, где нет бунта, правит долг, а искусство выполняет подчиненную роль, обслуживая социальные потребности и поддерживая власть имущих. Присутствие бунтарского духа необходимо для компенсации стыдливых обязанностей. Поэтому он и составляет «комплектующую» искусства с присущей иллюзией автономности. Бунт, можно сказать, является «долгом».

С 1990-х годов все более возрастала институционализация искусства. Исполняя новую задачу – поиск границ искусства, – институциональная критика взялась смягчать «идеологическую низость» искусства. Фантазии о сомнительных «потребностях» рынка также сдерживали более радикальные формы выражения. Так ограничивается сегодня неповиновение: рынок превратит в товар любой бунт. Искусство все больше напоминает безвредное обезболивающее.

Ученый идиот

Стыд формирует глубинную эмоциональную основу искусства. Стыд вовлеченности в отношения власти и поддержки тоталитарных режимов мешает искусству быть теперь политичным или открыто создавать дискурсы знания. Все политическое и научное в искусстве может быть лишь субпродуктом. Вследствие этого отказа «овладеть знанием» попытки привлечь внимание к общественным проблемам или



Артур Жмиевски
«Им», видео, 2007.
 Предоставлено
 автором
 и Фондом Фокса

обсуждать вопросы, к которым общество само по себе безразлично, сопровождаются критикой или даже враждебностью по отношению к дискурсам, используемым в решении этих вопросов и проблем (как то: политика и наука). Автономия искусства зашла так далеко, что стала мерой идеологической чистоты, проверкой «художественной искренности». Символическая власть, сила знания, открытые политические позиции попросту отброшены. А главное, приходится бороться с невежеством художников. Как писал в 1970-х Марсин Червински, художники не обязаны «уметь переводить интуиции на язык дискурса», полагаясь, таким образом, на «рассеянные в реальности зародыши истины, имеющие потенциал развития в идеи или образы»⁶. В этом один из поводов называть искусство социальным симптомом. Эвфемизм этот подразумевает неосознанный, интуитивный метод решения поставленной задачи. Согласно такой перспективе, художники в качестве творческих индивидов являются бессознательными медиумами общественных

процессов. Хотя бы они того или нет, они лишь бездумно визуализируют болезненные проблемы общества. Художник становится эдаким ученым идиотом: тем, кто говорит интересно о важных вопросах, не понимая, откуда возникли эти мысли и как их можно развить. Червински называет такое состояние «идеологической абстиненцией», а Иоанна Токарска-Бакир пишет следующее: «Современные художники воспринимались бы в каком-нибудь XIX веке как секулярное подобие верховного духовенства, которое, действуя «через символический медиум, то есть физическое тело человека», пытается продемонстрировать определенную форму неизученных общественных отношений, доминирующих ныне в мире. Проблема в том, что отношения, которые они стремятся выразить в искусстве, не понимают ни они сами, ни сообщества, к которым они обращаются»⁷.

На самом деле относительная невежественность художника может сослужить службу обществу. Когнитивные процедуры искусства, основанные на риске и интуиции, выглядят угрожающе. В ущербности теоретического образования художественных школ можно видеть симптом бессознательного нежелания общества развивать интуитивные инструменты искусства.

Преодолеть отчуждение

Есть ли способ выбраться из этой ловушки? Возможно ли прекратить размышлять о целях власти, бизнеса и даже бунтаря? Искусство уже сделало шаг в сторону от этой диалектики. Оно выбрало позицию судьбы, оценивающего экс-

перта – парадоксальная позиция «вовлеченного наблюдателя». Оно развивает стратегии социальной критики – герменевтики «социальных очевидностей». Перформанс очистки картофеля Жулиты Войчик (в варшавской галерее *Zacheta*) предлагает нам рассматривать этот банальный акт как знак смещения зоны боевых действий: нечто настоящее скрыто, и скрыто за пределами высокой культуры. Войчик помогает сместить и протагониста: природа реальности определяется «невидимым большинством», а не экзотическими исключениями. Подобная критика может подразумевать либо идентификацию художника с «причинами зла», либо сдвиг парадигмы, требующий открытую поддержку процессов модернизации или дискурсов знания, подчас даже готовых к тематическому вторжению и переговорам на стороне уязвимых коллективов. Можно сказать, что отчасти это помогло преодолеть отчужденность искусства, его нежелание мыслить результаты, его отказ от любого настоящего, измеримого воздействия. Однако на карту поставлено большее: необходимо пересмотреть понятие автономии, которая и есть причина продолжающегося регресса, потери храбрости и масштаба художественного творчества.

Невежда и безграмотный

Отчужденность искусства вызвана отчасти его зависимостью от языка изображений. Несмотря на свою прямоту, для представителей других дисциплин образы остаются непонятными. Картинки, в отличие от текста, считываются «сразу и целиком», все их смыслы вбираются одним взглядом. Такое подвешивание линейно-

го считывания – смысл обнаруживается во вспышке, распаивающей целый ряд ассоциаций, – равносильно «когнитивному насилию». «Завладеть изображением» сложнее, чем читаемым текстом. Текст стимулирует воображение: читая, мы видим образы – мозаики визуализаций, возникающих из памяти и «наслаивающихся» на текст. Так проявляется пустота слов: слово не равно именуемой им вещи. Соотношение образа с изображаемым объектом сложнее. «На картине объект полностью выдает себя, его изображение однозначно – в отличие от текста и других чувственных восприятий, передающих объект смутно и спорно, заставляя недоверять тому, что кажется видимым»⁸. Сталкиваясь с картинкой, изображение работает не на заполнение пустоты (как при взгляде на слова), но на определение: «Что я вижу?» Но чем еще может быть видимая вещь, если она есть «все, что дано»? Неумение читать изображения является, безусловно, видом неграмотности; и представители других дисциплин могут посещать различные спецклассы дообразования. Имеет место двойная невежественность: эксперты в своих областях считают художников невеждами, и наоборот: например, профессионал от науки или политики столь же беспомощен в «чтении» изображений, как маленький ребенок. Так, антропология полагает, что вовлеченность искусства в различные виды социальной критики приводит к непонятным эффектам: «Документалистика сегодня напоминает художественную фотографию, используя все более тонкие и абстрактные формы фотографической выразительности, в

то время как фотография в качестве искусства развивается в сторону неряшливой социальной критики, где двусмысленность доминирует над прямоотой и буквализмом»⁹.

Находки, предъявляемые художниками, кажутся слишком двусмысленными и никаким научным методом не верифицируемыми. Но это свидетельствует лишь о замешательстве науки при столкновении с интуитивным средством, о ее склонности к «когнитивному фундаментализму». В результате возникает новый идеологический спор, в котором аргументы противоположной стороны обвиняются в неясности, двусмысленности, неразработанности и т.д. Вышеприведенная цитата показывает, кроме того, что наука заимствовала у искусства «более тонкие и абстрактные формы фотографической выразительности». Сегодня, осознав вездесущность изображений в культуре, не хочет ли наука взять под контроль способы их прочтения? Подобно тому, как она доминировала над нашим пониманием знания, безапелляционно представляя себя единственным достойным доверия источником оного?

Более того, статус возникающего в результате художественной работы знания упрямо редуцируется экспертами других дисциплин до уровня эстетических проектов. Искусство буквальным образом «демонстрирует» свои находки, знание это дискурсивно и доступно пониманию, однако клишированное понимание искусства как производства эстетики настолько глубоко укоренилось в других экспертных средах, что вызывает у них «эффект безразличия». Производимое искусством знание остается для них недоступным

– они не могут считать его. Как ни удивительно, однако приведенные ниже слова принадлежат антропологу: «В этом языке [кино], отдельные изображения/кадры являются словами, планы и перспективы камеры – инфлекционными элементами, а монтаж создает синтаксис... Серия изображений – упорядоченная, организованная в соответствии с определенной концепцией (грамматикой кинематографа) в набор эпизодов, непосредственно соединенных один с другим по смыслу, – образует монтажную фразу... В зависимости от способа склейки изображений и кадров, от использованных при монтаже фраз идиомы фильма может использоваться для конструирования «эпических фраз», различных декларативных высказываний, рисуя простую жизнь, последовательность действий, фрагменты событий. Можно также скомпоновать (смонтировать) так называемые «обоснованные фразы» – путем грамотного соположения семантически независимых визуальных и звуковых (вербальных, музыкальных) фрагментов – тем самым рождая ассоциации, раскрывая аналогии или даже конструируя метафорические предложения. В результате кинематографический текст может предъявлять формы, напоминающие дискурс, отвечая таким образом базовому требованию научного языка»¹⁰.

Вирус или алгоритм?

Как я сказал, искусство со своей стороны отринуло выводы и отвернулось от результатов. Несмотря на это, оно по-прежнему умудряется вырабатывать полезные когнитивные процедуры: экзистенциальные алгоритмы, использование



Артур Жмиевски
«80064», видео, 2004.
Предоставлено
Фондом Фокса

которых позволяет «сохранять ясность» при исследовании социальных структур, заходить в потаенные места, вступать в подлинные отношения. Мы конструируем когнитивные уравнения из известных и неизвестных качеств, дабы, решая их, суметь сделать мир более прозрачным. Искусство заменило спекуляции экзистенцией. Существование спекулирует, думает и приходит к знанию себя. Вместо рисования графиков искусство вовлекается в реальные ситуации. Его познавательные стратегии не берут реальность в скобки, как поступает наука. Искусство выходит за скобки – знание возникает внутри жизни, рождается из эмоций, воображения и чувств, из подлинного опыта. Знание и является всем этим, одновременно. Его переполняют противоречия и тоска, ошибки и надежды, добро и недостаток этики, авторитаризм и застенчивость. В познании реальности искусство не берет над ней шефство, но сливается с ней. Наука возразит: «Невозможно! Наблюдатель должен оставаться внешним по отношению к изучаемому объекту – сам акт

наблюдения выталкивает наблюдателя». Искусство же заявляет, что это вовсе не обязательно. Субъект смешивается с объектом в тотальном когнитивном опыте. Наблюдатель рождается из этого опыта через образ, который становится одновременно дверью к знанию и его источником – референтом, адресатом и «горячей линией». Изображения являются исключительно вместилильной формой письма, в которую противоречия и бессвязность вписываются без ущерба дискурсивности; форма эта передает тотальное знание – все, что можно познать. В этой одновременности, однако, обнаруживаются порядки прочтения, многослойные, подобно театральной сцене: верхняя сцена, авансцена, арьерсцена, карманы...

Проблема же связана с языком критической практики, особенности которого позволяют углядеть в искусстве враждебность обществу. Среди примеров – язык, использованный для определения концепта «художественного вируса». Исходит он из того, что искусство производит артефакты: общественные и культурные события, «заражающие» определенные части социальной системы подобно вирусным атакам на организм. Вирусы эти «разрушают» или «изменяют» его. Зараженная система вынуждена изменяться: выздоравливать или лечиться. Проблема в том, что слово «вирус» имеет исключительно отрицательные ассоциации: яд, болезнь, паразиты, враги. Концепция искусства как вируса, который заражает и работает в различных частях социальной системы, блокирует любые попытки верификации – каково воздействие инфекции? Произошло ли заражение вообще? Как нам

проверить, что именно разрушил «художественный вирус»? Может ли влияние носить иной, не просто инфекционный характер? Инфекция является достижением лишь поскольку приводит в движение мечты о переменах и влиянии.

К слову, почему мы должны говорить о вирусах, а не об алгоритмах? В математике, информатике, лингвистике и смежных дисциплинах алгоритм представляет собой процедуру (конечное множество прописанных команд) для решения задачи, которая идет от начального состояния к определенной стадии завершенности. «В математике и информатике алгоритмами называются конечные, упорядоченные наборы ясно предписанных действий, необходимых для решения задачи за определенное количество шагов... Алгоритмы требуются для перемещения системы от некоей начальной стадии к требуемому конечному положению»¹¹. Конечно, подобные жесткие процедуры в применении к искусству оказываются дисфункциональны. Но если метафорой действия может быть вирус, то и алгоритм тоже. Алгоритм – это работающая, позитивная концепция, режим целенаправленного действия. Я предлагаю не искусственно заменить один термин другим, но пересмотреть значения в самом языке. Необходима терминология, которая позволила бы нам видеть возможность влияния, рассматривать искусство в качестве инструмента оказания воздействия: вести систему от определенного начального положения к желаемому конечному состоянию.

Реставрация эффективности

Независимость и статус искусства не оказывают ника-

кого влияния на науку; наука и политика не боятся искусства. Что требуется делать теперь, когда чрезмерная автономность искусства привела к его отчуждению – когда его «не слышат», а большая часть производимого им знания попросту растрачивается?

1. Первый возможный вариант: искусство могло бы инструментализировать собственную автономию, вернув, таким образом, ее себе. Инструментализация подразумевает сведение автономии до инструмента, одного в ряду многих. Автономия тем самым становится пригодной для разработки планов, переставая быть способом контроля «идеологической чистоты» художников. Инструментализация является «выбором зависимости». Искусство вновь сможет стать инструментом познания, науки, политики.

2. Второй способ: искусство может вторгаться в чуждые поля, как то: наука или политика, доказывая собственную состоятельность. Задача – работать с людьми, далекими от искусства. Художников и критиков не «призывают» – вследствие статуса искусства. Известна история о том, как Марсель Дюшан предложил для выставки писсуар, подписав его «Р. Мутт», – отборочная комиссия не приняла работу: за нее проголосовал только сам художник. Произведение было допущено к показу, только когда Дюшан признал свое авторство. Сыграл роль его статус.

Статус и неприкосновенность, защищающие искусство, незнакомы и наукам, например антропологии и социологии. Для них художественный жест представляет верифицируемую гипотезу, которую можно отбросить при наличии других, более убедительных аргу-

ментов. Профессионалы из разных сфер гораздо лучше подготовлены к спорам вокруг утверждений художников. Искусство интересуется социальными вопросами, так может ли оно найти лучших собеседников, чем социологи и социопсихологи? Я не хочу переоценивать подобных специалистов – они слишком ограничены непроявленными аксиомами собственного дисциплин. Тем не менее, аналитикам искусства недостает компетентности. Им необходима социологическая, философская и психологическая подкованность. В интернет-журнале *Sekcja*, который издают студенты-историки Варшавского университета, Кароль Сенкевич суммирует обсуждения моей работы «*Repetition*» таким образом: «Менее важны художественные качества проекта – «проектом» он является, поскольку нельзя свести его к фильму в сорок с чем-то минут. Речь не о монтаже, не об эстетических категориях и не о том, что тот или иной критик заскучал при просмотре, – все эти мерки бесполезны для оценки или интерпретации «*Repetition*». Возможно, история искусств и критика со всеми их инструментами совершенно беспомощны перед этой работой. Искусствовед, желающий принять участие в дискуссии наравне с социологами и психологами, должен смириться с ролью простого ценителя»¹².

Часто критикам не хватает знаний, что может отталкивать искусство назад к эстетизированию. В архаическом режиме кольцевой коммуникации, где критики играют роль посредников между художником и зрителем, недостаточная грамотность критиков «вынуждает» художников упрощать свое

сообщение. Им приходится возвращаться к редуцированному искусству, заключенному в пределах, обозначенных критиками в соответствии с их собственной компетентностью. То, что не может понять критик, не может быть выражено и никогда не попадает в обмен знаниями, не проявляется в произведении. В этом также одно из следствий – и причин – отчуждения.

Было бы интересно видеть художественное произведение «поверженным» в ходе подлинной дискуссии, столкновения аргументов. Сегодня дискуссия с таким результатом невозможна: искусство сокрушает своих противников. Можно заявить, что способность побеждать оппонентов заключена в самом произведении искусства, в сочетании двусмысленности, статуса и неприкосновенности. Оппоненты практически неспособны распутать этот узел; в нем навеки сохраняется свойственная искусству символическая жестокость. Как правило, диалог даже и не начинается – только монолог, в котором художник предлагает единственную каноническую интерпретацию. Если сражения так возникают, то ведутся они с целью поддержания превосходства оригинального объяснения.

3. Третий вариант: надо отказаться от отождествления выводов критиков-рецензентов с непререкаемой истиной. С начала нового тысячелетия мы наблюдаем очевидную идеологическую асимметрию – голос художника становится все тише. Он тонет в гаме толп рецензентов, доказывающих новизну или устарелость тех или иных тем искусства. Наиболее известное заявление по этому поводу сделала на вебсайте галереи *Bunkier Sztuki* Магдалена Ужма,



Артур Жмиевски
«Our Songbook»,
 видео, 2003.
 Предоставлено
 Фондом Фокса

назвав «несовременным» интерес к власти. Через год социолог Ядвига Станишкис опубликовала книгу «О власти и безвластии»¹³, где исследуются новые формы власти, изменения ее образа и механизмов контроля и, что не менее важно, ее сетевая природа. Должна ли Станишкис также признать [академический] интерес к власти «несовременным»? В мире, где власти обрушиваются на «угрозу терроризма», преследуя свои цели, где правительства прослушивают законопослушных граждан и меняют смыслы слов, — можно ли так наивно забывать о власти?

Заявление Магдалены Ужма свидетельствует о главной проблеме — потере некогда присущей искусству компетенции. Компетенция эта, однако, не способна удержаться в условиях асимметрии силы, возникающей между комментариями критиков и художников. Последние «смокли», не желая защищать и объяснять собственные действия, оставив эти задачи рецензентам. Что будет и что не будет интересно искусству, можно программировать, проводя грамотный менеджмент модного, называя

нечто «несовременным», а также поддерживая или разрушая нарциссизм каждого отдельного художника. Отсюда рождается то, что я называю идеологической амнезией или амнезией компетенции. Искусство начинает умело пользоваться определенными когнитивными процедурами; когда они становятся полезны и получают повсеместное распространение, оно предает их. Так и появляется названная амнезия. Подобно тому как искусство накапливает знания о средствах визуального действия: композиции, цвете, пространственных отношениях, оно теоретически могло бы накапливать и знания о применяемых им когнитивных и критических процедурах.

Означает ли это, что расширение свободы искусства не является иллюзией? «Вердикты» рецензентов погрузили нас во внутренний гомогенный дискурс, тогда как требуется плюрализм. Зона настоящей свободы открывается простым использованием множественного числа: если у нас будут зоны, пространства свободы, многообразие интересующих областей, а главное — если мы продолжим развивать однажды приобретенные знания.

Прикладное социальное искусство

Инструментализация автономии открывает возможность использования искусства в самых разных целях: как инструмент получения и передачи знания, как фабрику когнитивных процедур, основанных на интуиции и воображении, как повод к познанию и политическому действию. Естественно, искусство по-прежнему может сохранять свои классические функции, выражая «наиболее произни-

тельные моменты человеческого опыта». Контроль над автономией — не единственная власть, к которой стоит стремиться. Остаются проблемы оригинальности и непрозрачности. Их тоже надлежит рассматривать как инструменты, свободно используя по необходимости. Художник должен освободить оригинальность от оценочной функции, то есть от склонности к управлению и исключению.

На мой взгляд, искусство должно попытаться восстановить истинное значение слов. Термин «автономия» будет тогда означать право выбирать сферу свободы, а не крайнюю черту индивидуальности. Оригинальностью будет считаться творческая особенность, а совсем не новизна. И наконец, непрозрачность будет говорить о сложности сообщения, а не о его нечитаемости или неспособности к выражению.

Не приведет ли зависимость от прочих дискурсов (политики и науки) к идеологической редукции содержания до того, что полезно с точки зрения политических интересов коллектива, например? Подобная опасность существует, но рискнуть стоит хотя бы по двум причинам:

1. Искусство хорошо справляется с опасными задачами, а ощущение «бесполезности» вдохновляет художника на рискованные действия. Вильгельм Саснал говорил, что, сотрудничая с миром искусства, замкнутым в тавтологических отсылках, он иногда ощущает себя «галерейной вошью». Зависимость от безусловного «утилитарных дискурсов», по всей вероятности, является бессознательным желанием художников, выражаемым в мечтаниях о переменах, которые могли бы про-

изойти посредством искусства.

2. Политика, наука и религия способны на то, что искусству более недоступно: сообщаться с реальностью благодаря производству полезных инструментов – инструментов осуществления власти и познания. Вновь став зависимым, искусство может научиться быть общественно полезным, даже на операциональном уровне (оно уже умеет оспаривать реальность и может рассчитывать на развитие протестного потенциала).

Хорошим образцом бесстрашного приятия в художественной деятельности различных форм зависимости служит фильм. Слово это «используется» (буквально) в различных дискурсах. Фильм представляет способ проникновения, борьбы за что-то, информирования, образования, обновления знания, рассказа сказок, убеждения, привлечения внимания к проблемам и так далее. Фильм также весьма близок к искусству. Камера сегодня – лучший друг художника. Критик Дорота Жарецка в тексте об Эльжбете Яблонской спрашивает: «Кому должно служить искусство сегодня и с какой целью?.. [Должно ли оно] вступать в политическую дискуссию, обреченную на вечную неадекватность в сравнении с дискурсом философов и социологов?»¹⁴. Да, должно. Искусство обогатит такую дискуссию своей способностью использовать различные стратегии, своей интуитивностью, воображением и предчувствиями. К сожалению, искусство при этом имеет множество слабостей и склонно не замечать своей важности. Оно насытило собственный дискурс самокомпрометацией, амнезией, растущей невежественностью. В художественных вузах

теоретические предметы будто бы служат исключительно тренировке памяти, а не мысли и познанию мира. Ослабление искусства в барахтаньях между знанием и невежеством, повторение якобы полезных клише о красоте и мифов о ее творцах, скрывает, вне всяких сомнений, политический интерес. Для власти искусство всегда лишено «заряда», поскольку его «открытия» неприемлемы. Остановленное на грани рационализма, оно представляет свои действия яркими, но иррациональными фантазиями. В 1990-х оно играло роль деревенщины, выплачивая свою долю долга за происходившие в стране изменения (в чем отчасти причина скандалов последних лет вокруг искусства), – отрабатывая слабого дискурса приносит плоды в экономике государственной фрустрации. В любой борьбе за власть кто-то должен играть роль полезного идиота – и искусство в своей наивности и неспособности защищаться часто используется с такой целью; отличный пример – ЛПС¹⁵. Все мы пострадали от собственной неспособности в должной мере использовать когнитивные процедуры, выработанные искусством.

Интуиция и воображение содержат в себе подавленные и отрицаемые фантазии, желания и потребности; ищут способы удовлетворить их. Отказавшись от роли судий, мы раскроем наше коллективное и индивидуальное соучастие в несправедливостях системы. И тогда исчезнут «они», останемся только мы – те, кто разделяет ответственность за образ нашей общей реальности.

Перевод с английского Сергея
ОГУРЦОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ A. Lipski. «Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku». – Wrocław: Atla 2, 2001.
- ² P. Bürger. «Theory of the Avant-garde». – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- ³ Ł. Ronduda. «Strategie subwersyjne w sztukach medialnych», в: http://www.exchangegallery.cosmosniet.pl/subwersyjne_text.html
- ⁴ Powinność i Bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004. Galeria Zachęta, 2004.
- ⁵ В 2001 году Дорота Ниезнальска показала в галерее «Wyspa» (Гданьск) крестообразный лайтбокс. В центре креста находилась фотография мужских гениталий. Объект обвиняли в оскорблении религиозных чувств; возбуждено затяннувшееся судебное разбирательство.
- ⁶ M. Czerwiński. «Samotność sztuki». – Warszawa: PIW, 1978.
- ⁷ J. Tokarska-Bakir. «Energia odpadków» [«Энергия мусора»] // Res Publica Nowa, No. 3/2006.
- ⁸ R. Barthes. «Camera Lucida». 1980.
- ⁹ D. Harper. «On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads», in: K. Olechnicki (ed.). «Antropologia obrazu». – Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.
- ¹⁰ R. Vorbrich. «Tekst werbalny i niewerbalny», in: «Antropologia wobec fotografii i filmu». – Poznań: Biblioteka Tęgla, 2004.
- ¹¹ Wikipedia; <http://pl.wikipedia.org/wiki/Algorytm>
- ¹² K. Sienkiewicz. «Bezradność krytyka. Uwagi na marginesie dyskusji o «Poutórzeniu» Artura Zmijewskiego», <http://www.sekcja.org/miesiecznik.pb.p?id=artykulu=107>.
- ¹³ J. Staniszkis. «O władzy i bezsilności» [«On Power and Powerlessness»], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- ¹⁴ D. Jarecka. «To już fanaberia Jabłońskiej» // Gazeta Wyborcza, April 7, 2006.
- ¹⁵ Луза польских семей – политическая партия, основанная в 2001 году путем объединения нескольких националистических фракций.

Артур Жминевски
Родился в 1966 году в Варшаве. Один из ведущих польских актуальных художников. Представлял Польшу на Венецианской биеннале 2005 года. Участник «Документы-12». Живет в Варшаве.



COMMON PRACTICES,

ИЛИ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОТНОШЕНИИ К РЕАЛЬНОСТИ

ОЛЬГА КОПЁНКИНА

Как жить в пространстве, построенном и сложившемся без насильственного вторжения и разрушения? Как научиться использовать контекст и ресурсы системы, в которой мы существуем, без подчинения ей, но и без борьбы? Как вести диалог и сотрудничать без конфликтов? Как использовать в политическом действии наличный ресурс?

На эти вопросы можно найти ответы в книге философа Жака Рансьера «Разделяя чувственное. Эстетика и политика»*, в которой по-новому сформулированы отношения между искусством и политикой. По Рансьеру, политическим искусство не рождается, а становится благодаря идентификационному режиму, внутри которого происходит его восприятие. Этот режим устанавливается определенными коммуникационными группами и сообществами, ответственными за разделение чувственного смысла и опыта конкретного произведения искусства, непрерывно, через поколения, производя его оценку и переоценку.

Вместе с политической искусство лишено и этической составляющей. Этика не встроена в художественную форму. Деятельность художника может быть мотивирована чувством ответственности, в то время как художественная форма лишена каких-либо элементов этики. Поэтому не существует критериев этического и гуманистического. Есть только формулы корреляции между политикой эстетического и эстетикой политического. Решение же об актуальности

произведения искусства – его этики – принимается на основании конфликта, в котором находится общество в тот момент, когда произведение подвергается «дистрибуции». Так, рассуждает Рансьер, роман Пюго «Отверженные» – прототип современного социального нарратива – воспринимался в разное время во Франции то как религиозное наставление с социальным подтекстом, то как невежественный буржуазный сентиментализм в отношении к классовой борьбе, а то и как высококлассная поэма, чью истинную демократическую сущность нужно искать не в нагромождениях революционных баррикад, а в фигуре нестигаемого Жана Вальжана. Нет никакого универсального закона в том, как эстетическая форма приобретает политическое значение. Это на основе конкретной политики данного общества принимается решение о том, что то или иное произведение содержит в себе политическую критику или, наоборот, аполитично, что, возможно, отражает скрытый внутри этого общества хаос.

Разделение смысла, по Рансьеру, устанавливает то, что одновременно является и общим, и эксклюзивным. Это разделение на позиции, частные и общие, основано на разделении пространства, времени и форм деятельности, определяющей сам механизм, по которому нечто, что является общим, может становиться частным и каким способом различные индивидуумы участвуют в данной дистрибуции. В основе этого разделения лежит определенная эстетика, т.е. дизайн,

«устройство», которое определяет, что в этом общем пространстве с общим языком является видимым, а что нет, и т.д.

Эстетика, таким образом, лежит в сердцевине политики. Она должна трактоваться следуя кантовской традиции, при учете того, как переосмыслил ее Фуко, т.е. как система априорных форм, определяющих, что предоставляет себя чувственному опыту, а что нет. Это также установление границ между пространственным и временным, видимым и невидимым, что одновременно определяет место и возможность существования политики как формы опыта.

Нью-Йоркская галерея *Common Room*, открывшаяся год назад выставкой группы молодых архитекторов, исследующих социальные аспекты городского пространства, разворачивает художественную программу, которая рассматривает социальную и городскую среду как «модернистскую поверхность», как пространство обмена, в котором сталкиваются и трансформируют друг друга различные языки, имиджи и формы активности. В деятельности галереи, расположенной в историческом районе Нижнего Манхэттена, находит подтверждение положение Рансьера о том, что любое пространство или контекст, в котором действуют художники – и Нью-Йорк в особенности, – уже само по себе предполагает определенную эстетику, некий политический дизайн, которым оно управляет, и усилия художников и галерей

Лассе Лай
«Horch Beirut»
(бейрутский
центральный парк),
2007.
Предоставлено
Галереей
Common Room



рей направлены не на то, чтобы расстроить этот дизайн, а, наоборот – обнажить и заставить его работать по-другому, раскрывая новые возможности и аспекты существующей «политики эстетики».

Нью-Йорк – модель коммунального пространства. На его культуру оказали влияние не столько ее деятели, сколько экономика и политика домовладения, «дистрибуция» пространства – жилых и хозяйственных площадей – социальными группами и классами. Возникновению известных культурных и художественных «коммун», таких, как Ист-Виллидж, Вустер-Стрит, Лоуер-Ист-Сайд, Нью-Йорк обязан прежде всего политической активности рабочих профсоюзов, оккупировавших эти районы города, предоставлявших в распоряжение художников и поэтов площади под галереи, студии, литературные клубы. Сейчас альтернативная культурная среда Нижнего Манхэттена – не более чем история, хотя в последние годы здесь открылось много коммерческих галерей, пытающихся реставрировать былой дух «альтернативности», однако под гнетом высоких арендных плат не в состоянии воссоздать прецедент свободной культуры.

Галерея *Common Room* – выделяется из этого ряда галерей,

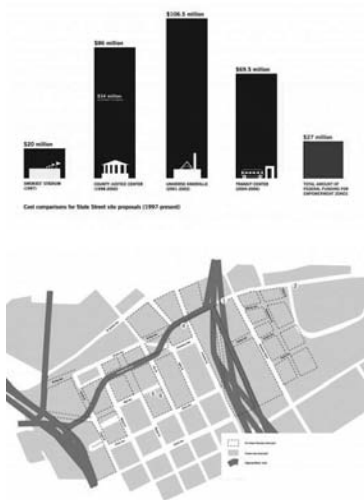
расположившись без всякой арендной платы в заднем лобби одного из филиалов старинного нью-йоркского банка «Эмигрант Сэйвинг», основанном еще в начале прошлого века еврейскими эмигрантами из Восточной Европы. Этот район Нижнего Манхэттена в начале XX века отличался огромным количеством трущоб, высокой концентрацией промышленных предприятий и социалистическими настроениями. В 50-е новые здания строились в основном еврейскими социалистическими партиями и рабочими профсоюзами. Они были ответственны за снос трущоб и строительство на их месте новых жилых домов в соответствии с федеральной программой *National Housing Act*, поощрявшей предприятия, бравшиеся за строительство дешевых кооперативов для рабочего класса, субсидиями из государственного бюджета. Кооперативы Ист-Ривер-Хауз и Сьюард-Парк (на территории последнего и находится галерея *Common Room*) были одними из наиболее значительных подобных жилищных проектов в Нью-Йорке.

Интересна и типична история самого известного здания Нижнего Манхэттена – социалистической газеты «Форвард», печатавшейся огромными тиражами вначале только на идиш, а теперь на нескольких языках, включая русский. Дом, построенный специально для этой газеты – с красивым фасадом и бюстами Маркса и Ленина в интерьерах, – оказался лакомым куском на рынке недвижимости: после того как редакция «Форварда» выехала оттуда, он много раз перепродавался, пока новый владелец не перестроил его в дорогой жилищный кооператив, что является обычным для Нью-Йорка сценарием...

Common Room исследует историю всего Нижнего

Манхэттена – района, который, как здание газеты «Форвард», превратился из социалистического «базиса» в капиталистическое предприятие. Однако на социалистическое прошлое галерея указывает больше своим месторасположением, чем утопическими идеалами оппозиционности и интервенционизма. В фокусе галереи – проекты, исследующие политический потенциал с его эстетическими коррелятами совершенно разных и далеких от Нижнего Манхэттена территорий глобального мира. Выставки часто принимают форму проиллюстрированного фотографией дневника путешественника или книги, в которых последние страницы дописываются зрителями. Так, фотографическая серия Лиз Могел «Травелоги», воссоздававшая места проведения исторических Мировых выставок, показывала настоящую реальность городов, которые в разное время оказывались местом локализации националистических утопий «великих держав, соревнующихся в искусствах, науках и промышленности». В свою очередь, проект группы «*Basekamp*» представил в качестве объекта книгу со свидетельствами гражданских инициатив, изменивших городской ландшафт без всякого мандата властей, в разных городах мира. Зрителям предоставлялась возможность вписать в книгу собранных художниками проектов известные им подобные прецеденты.

Последняя выставка в *Common Room*, «*Horch Beirut*», посвящена феномену городского парка в центре Бейрута. Парк этот был основан еще во времена крестоносцев для того, чтобы предохранять город от песчаных бурь, и сейчас он представляет собой огромный лесной массив с сосновыми и кедровыми деревьями. Из-за своего рас-



положения на границе, разделяющей мусульманские и христианские кварталы, *Horch Beirut* стал объектом политических манипуляций, которые не прекратились и после гражданской войны. Сразу после войны парк был закрыт на реконструкцию и до сих пор не открылся, так как три религиозные партии (шииты, сунниты и христиане), представляющие интересы трех граничащих с парком территорий, так и не смогли достичь примирения. Вот уже более 20 лет парк официально закрыт для посещения, фактически превратившись из части городского ландшафта в источник местного фольклора.

Выставка в *Common Room* состоит из фотографий, сделанных датским художником Лассе Лау, которому удалось добиться разрешения местных властей на фотографирование в течение одного дня безлюдных аллей парка. В некоторые фотографии художник с помощью компьютерного монтажа внес контуры фигур с оказавшихся в его распоряжении старых архивных фотографий *Horch Beirut* того времени, когда парк был доступен для посещения. Другая часть проекта – аудиозаписи расска-

зов бывших жителей Бейрута, ныне живущих в Нью-Йорке, которых художник попросил поделиться своими фантазиями в связи с предъявленными визуальными образами. Сам Лассе Лау называет свою практику «Агентством общественных ресурсов» – организации, использующей художественную практику как способ инициации диалога и совместных акций, цель которых – накопление информации о конкретной местности, что, по мнению художника, активизирует ее политический потенциал.

Подобно проектам в галерее *Common Room*, Центр городской педагогики (*Center of Urban Pedagogy*, или *CUP*) – бруклинская организация художников-активистов, существующая с 1997 года, – основана на положении о том, что демократия – это воображаемый процесс и что процесс управления может включать в себя утопические и визионерские представления граждан. С момента основания до сегодняшнего дня Центр, штаб-квартира которого расположена в помещениях бывшего консервного завода в Бруклине, занимается образовательными проектами, вовлекая бруклинских жителей в процесс исследования того, как город функционирует с точки зрения его физической инфраструктуры, городского планирования и механизмов управления.

City-as-School – название одного из самых известных проектов коллектива *CUP*. В течение одного семестра класс, набранный из школьников и студентов, занимался изучением того, как в городе функционирует система уборки мусора. Школьники посещали все места в городе, куда свозят мусор, и брали интервью у экспертов. Кроме того, ими была разработана

серия образовательных программ для населения и сделан 30-минутный документальный фильм. Суть этой и других инициатив Центра – создание образовательной среды, не альтернативной, а скорее позитивно-утопической, идеальной школы демократии, которая рождается внутри существующей политической системы, однако иницируется не политичновничьим руководством, а местными жителями, лидером которых является в данном случае коллектив художников. Парадоксальным, хотя и не противоречивым, все же кажется на первый взгляд то, что «дистрибуция» подобных проектов происходит в художественной и галерейной среде. Скорее это указывает на то, как взаимодействуют художественные и общественные инициативы в западном мире, где «эстетическое», творческое отношение к действительности является неотъемлемой частью политики.

Другой заслуживающий внимания проект *CUP* был осуществлен в 2006 году в городе Ноксвилль, штат Теннесси, куда Центр поехал по приглашению местной галереи. *CUP* предложил реализовать идею одного из своих членов, Лиз Могел, которая совместно с местными архитекторами и студентами университета создала «Лабораторию Ноксвилль», пытаясь активизировать общественные дебаты о ситуации вокруг местной архитектуры и строительства. Работа эта была далеко не простая, если учесть, что Ноксвилль представляет собой образец типичного американского провинциального города, который, в отличие от Нью-Йорка и других метрополий, развивался спонтанно, без всякого плана. Местные политики и бизнесмены используют общественные деньги на городское строительство по собственному вкусу, исключив какое-



либо общественное участие в принятии решений о планировании города. В Америке города, подобные Ноксвиллю, не столько растут и развиваются в сторону улучшения инфраструктуры, строительства дорог и школ, сколько растягиваются в пространстве, удлиняя время на переезды, причиняя огромные неудобства местным жителям. Главными характеристиками Ноксвилля — бесформенного, неэкономичного, простирающегося на огромные расстояния ландшафта — стали высокий налог и разбросанное в пространстве население. По мнению художников *CUP*, в городах с подобной неэкономичной структурой гражданская активность населения затруднена, в отличие от городов с четко очерченным планом (как Нью-Йорк, Чикаго или Сан-Франциско). Целью проекта Лиз Могел было вовлечь жителей в дебаты о городском планировании и, обращаясь к их воображению, дать им возможность попытаться представить другую, альтернативную, картину города. После длительного изучения

истории архитектуры Ноксвилля художница изготовила из пенопласта контур его территории, нечто вроде матрицы — бесформенной, с торчащими во все стороны линиями бесконечных улиц, дорог и трасс. Этот полый контур раздавался пришедшим на выставку зрителям с просьбой заполнить пустое пространство воображаемой или реальной архитектурой с продуманным и четко обозначенным ее месторасположением. Полученные в процессе работы со зрителями карты Лиз оставляла в галерее в качестве выставочного экспоната.

Возвращаясь к Рансьеру, к его утверждению о снятии ложной оппозиции между искусством-для-искусства и социальным искусством, можно задаться вопросом об описанных выше практиках: что именно эти практики меняют в жизни рабочих, обычных людей или в городском пространстве, что они меняют в отношении условий восприятия (а такжеприятия) произведения искусства? Проблема адаптации

выразительных средств и стилия к предмету изображения, т.е. то, что находилось в центре внимания искусства, по праву называвшегося изобразительным, — проблема эта ушла в прошлое. Сейчас, когда нет критериев этических и гуманистических, а есть только возможность выбора форм и стратегий, художнику остается лишь задать подходящий контекст, в котором его стратегия будет признана адекватной и ценной. Если политика вращается вокруг видимого и вербализованного, вокруг определения пространств и возможностей времени, то эстетические практики — это формы видимого, наглядно выявляющие пространство, которое они занимают, а потому созданное этими практиками является общим (*common*) и причастным всем членам конкретного общества.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Жак Рансьер. «Разделяя чувственное. Эстетика и политика». — С.-Пб., 2007, с. 9–46.



Ольга Копёнкина
Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи «Шестая линия». В настоящее время живет в Нью-Йорке.

ЭСТЕТИКА ИНТЕРВЕНЦИОНИЗМА

ЕВГЕНИЙ ФИКС

Михаэль Раковиц
«paraSite», 1998–2000.
Предоставлено
автором



Диспозиция

Прочитанная мной летом 2006 года статья Грегори Шулетта в каталоге его выставки «Интервенционисты»^{*} стала для меня шокирующим откровением. Дело вовсе не в том, что эта публикация открыла для меня художников-интервенционистов. На тот момент я был уже достаточно хорошо осведомлен об их практике, и многие мои работы последних лет были так или иначе ей пограничны или же напрямую ей соответствовали.

Что стало для меня открытием в этот текст, так это предложенная Шулеттом аналогия между практикой современных художников-интервенционистов и искусством конструктивистов-продуктивистов исторического советского авангарда. Значение этой аналогии, с моей точки зрения, трудно переоценить. Говоря о существовании корреляции между современными западными художниками-интервенционистами («The Yes

Men», Йаманго, Алексом Вилларом и другими) и советскими конструктивистами-продуктивистами, автор указывал постсоветским художникам, тяготеющим к интервенционистской практике, на историческую предысторию их творчества в советском искусстве XX века. Шулетт был далек, однако, от желания форсированно провести параллель между этими двумя разными художественными феноменами. Конституируя аналогию между конструктивистами-продуктивистами и современными «интервенционистами», автор откровенно говорит о существенных различиях в масштабах их проектов, методологии и политическом содержании.

Интервенционизм: критика или конструктив?

Традиционная для прогрессивного искусства дилемма между «критикой» и «конструктивом» получает в практике интервенционистов неожиданное раз-

решение. Если конструктивисты-продуктивисты эпохи исторического авангарда активно участвовали в построении нового общества, безоговорочно поддерживая государство и его институции, тотально растворяясь в большом властном нарративе жизнестроительства, то позиция современных художников-интервенционистов не столь однозначна. В отличие от конструктивистов-продуктивистов, интервенционисты практически всегда критичны по отношению к властным нарративам, однако в тактических целях на практике многие из них сотрудничают с институциями, корпорациями и государством. Многие интервенционисты отказываются от открытой конфронтации/оппозиции властным институтам и начинают использовать тактику паразитирования на теле институций, которая на поверхностный взгляд выглядит безобидным «сотрудничеством».

Можно определить два основных направления интервенционистской практики: конфронтационное и латентное. К первому относятся прямые интервенции (т.е. интервенции в прямом смысле слова), когда художник последовательно идет на открытый конфликт с институциональной или другой симиотической единицей. К этой практике можно отнести работу группы «Billboard Outlaws» Крэга Болдвина, которая занимается «корректировкой» сообщений билбордных реклам, или же группы «The Biotic Baking Brigade», которая утверждает, что «в эпоху неолиберализма мы можем только бросить торт в лицо экономического фашизма», и чьими жертвами уже стали



Крэг Болдвин
«San Francisco»,
1987.

Предоставлено
автором

Билл Гейтс, Ренальдо Рутгиеро, Эан Чретиен и многие другие.

Второе направление интервенционистской практики – это на первый взгляд безобидное «вживание» в тело институции, когда художник сотрудничает с ней, но при этом использует институциональную систему для достижения своих целей. Эта практика, однако, не означает, что художник вживается в институцию, чтобы подорвать ее изнутри. В то же время сотрудничество с институцией не означает, что художник изменяет себе и отказывается от критической позиции. В наиболее удачных проектах этого направления интервенционизма институция и художник остаются в двойственном состоянии критического равновесия. К этим проектам относятся, к примеру, работа Михаэля Раковица «*paraSit*» – надувной домик для бездомных, в котором можно обогреться, подсоединив его к вентиляционным трубам, или проект для XII Квадриеннале в Риме Чезаре Пьетроусти, который использовал свое участие в выставке, чтобы предоставить платформу для

сотен молодых итальянских художников.

Таким образом, в отличие от конструктивистов-продуктивистов, «латентные» интервенционисты не растворяются в большом институциональном нарративе тотально, а лишь тактически принимают его правила игры. Не являясь конфронтационной, их позиция, однако, также не является и соглашательской. Работая с институциями, интервенционисты преследуют свои цели, заставляя институцию работать на себя. Интервенционистам удается ставить под сомнение большие властные нарративы государства, корпорации и институции, продолжая, однако, с ними работать. Такие «латентные» интервенционисты вторгаются в капиталистические или неолиберальные структуры не для того, чтобы разрушить их и построить на их месте нечто новое; они не претендуют на тотальное жизнестроение, а лишь только пытаются создать внутри неолиберальной реальности, уже не поддающейся обсуждению, определение автономии – маленькие, локальные функционирующие утопии.

В данном случае речь идет об интервенционизме нового типа, и, возможно, «интервенционизм» не самое подходящее название для практики, обращенной к созданию конструктивных локальных утопий, работающих механизмов, предоставляющих услуги, информацию и инструменты для пользователей. Амбиции современных художников-интервенционистов гораздо скромнее, чем конструктивистов-продуктивистов 1920-х годов. Однако и для тех и для других характерна практика конструктивной эстетики, только, в отличие от конструктивистов-продуктивистов, подход современных художников-интервенционистов является «критиче-

ским» и «конструктивным» одновременно.

Интервенционизм и постсоветское

Аналогия между практикой конструктивистов-продуктивистов исторического авангарда и современных интервенционистов, предложенная Грегори Шулеттом, может иметь, как мне кажется, колоссальное значение для будущего постсоветского искусства. Во-первых, интервенционистская тактика как никакая другая соответствует постсоветской реальности, где местная версия неолиберализма стала реальностью, уже не поддающейся обсуждению, и где для функционирования критической художественной практики осталось достаточно ограниченное пространство. В постсоветском пространстве, оставаясь критической, интервенционистская практика может быть конструктивной, успешно уживаясь с новой капиталистической реальностью, критически «вживаясь» в нее и не маргинализируя себя открытой оппозицией.

Во-вторых, открытие связи между современным интервенционизмом и историческим советским авангардом, несомненно, приведет к пересмотру соотношения между западной и советской версиями модернизма. Эта связь дает постсоветскому художнику-интервенционисту возможность настаивать на определении интервенционизма как наследия конструктивизма-продуктивизма. И наоборот – своим участием в интернациональном движении интервенционизма – постсоветский художник может вернуть себе наследие первого советского авангарда. Современные постсоветские интервенционистские практики (Давид Тер-Оганьян, Андрей Устинов, группа РЭП) должны рассматриваться не только в контексте

современного интернационального феномена интервенционизма, но и как национальный феномен, базирующийся на наследии конструктивистов-продуктивистов первого авангарда.

Переосмысление наследия конструктивизма-продуктивизма на витке современной интервенционистской практики может способствовать формированию новой «национальной» художественной школы, отсутствие которой остро ощущается в постсоветском пространстве. Постсоветская художественная общественность уже неоднократно заявляла о необходимости возвращения к наследию первого авангарда как основе для «нового ВХУТЕМАСа». Справедливо отмечалось, что только наследие исторического авангарда может быть эффективно для переговоров на равных с западной моделью модерна. Однако эти разговоры обычно сводятся к утверждению и фетишизации станковых практик первого авангарда. В то же время, к сожалению, социально ответственные практики конструктивизма-продуктивизма замалчиваются, тогда как именно на наследие конструктивистов-продуктивистов имеет смысл опереться в построении новой постсоветской художественной школы.

Интервенционизм *versus* акционизм

Движение к новой «постсоветской школе» и особенно ее российской модели невозможно без определения разницы между интервенционизмом и «московским акционизмом» 90-х. Кардинальное отличие сегодняшнего интервенционизма от акционизма состоит как раз в различии их позиций по отношению к проблеме «критика *versus* конструктив». В то время как акционизм стремился к чисто метафорической, жестовой поэтике и потому

утверждал фигуру героического художника, интервенционизм гораздо более прозаичен и практически «полезен». В отличие от акционизма, интервенционизм — это практика, утверждающая социальную ответственность и основанная на производстве конкретного социального продукта. Героическая фигура художника-акциониста отходит на второй план, уступая место художнику-производителю, продукт которого может быть чем-то вроде путевода по наиболее загрязненным районам города или специальных ботинок для перехода иммигрантов через границу. Результат интервенционистской практики — это не просто обладающий символическим значением героический жест художника, который только номинально расположен в социальной сфере, а нечто конкретное — книги, пособия, карты, одежда и так далее. Эффектность художественного жеста акционистов в практике интервенционистов заменяется производительной эффективностью.

Конструктивный интервенционизм

Найдя возможность критического, но все же сотрудничества с институтами, новое поколение интервенционистов предлагает неожиданное решение спора между «конструктивной» и «критической» позициями. Интервенционисты демонстрируют то, что раньше казалось невозможным — взаимодействие между институцией и индивидуумом, мейнстримом и альтернативой. Критическая позиция становится основой для осуществления функциональной, конструктивной интервенции. «Конструктив» становится инструментом критики.

«Конструктивный интервенционизм» — это реальность: наиболее удачные интервенцио-

нистские проекты последнего времени являются действительно функционирующими мини-утопиями. Интервенционисты не имеют своей целью изменить общество, как это пытались сделать в свое время конструктивисты-продуктивисты, но в пределах отдельного локального проекта интервенционисты производят актуальные инструменты, с помощью которых сообщества и отдельные индивидуумы могут эффективно вести диалог с большими властными нарративами. Интервенционисты выводят критическую практику из тупика деконструкции и имплантируют ее в тело больших властных нарративов. Конструктивизм-продуктивизм сегодняшнего дня отвергает Утопию первого авангарда, реализуя, однако, на практике утопии 2000-х.

ПРИМЕЧАНИЕ

* См.: Gregory Sholette. *«Interventionism and the historical uncanny... Or: can there be revolutionary art without the revolution?», in: Nao Thompson and Gregory Sholette (editors). «The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life». North Adams, MASS MoCA Publications in association with Cambridge and London, MIT Press, 2004. Интервью с Грегором Шулеттом (Елена Сорокина. «От модернизма к интервенционизму: «темная материя» для светлого будущего») было опубликовано в «ХЖ» № 61/62, с. 93–97.*

Евгений Фикс
Родился в Москве в 1972 г. Художник
и критик.
Живет в Нью-Йорке.



Tree Houses

THE LARGEST AND MOST PROMINENT TREE HOUSES OFFER SHELTER AND ARE THE MOST IMPORTANT PART OF THE MODEL.

Platforms

THESE PLATFORMS OFFER SHELTER AND ARE THE MOST IMPORTANT PART OF THE MODEL.

Airwalks

THESE AIRWALKS OFFER SHELTER AND ARE THE MOST IMPORTANT PART OF THE MODEL.

Aerial Concourse

THESE AIRWALKS OFFER SHELTER AND ARE THE MOST IMPORTANT PART OF THE MODEL.

The Towers

THESE TOWERS OFFER SHELTER AND ARE THE MOST IMPORTANT PART OF THE MODEL.

Tower
Aerial Concourse



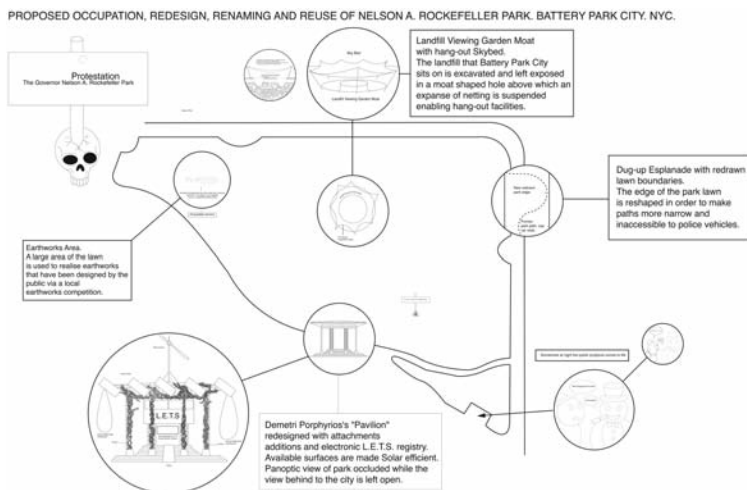
Aerial Concourse
The Tower

ОСУЩЕСТВИМЫЕ УТОПИИ¹

ЕЛЕНА ЯИЧНИКОВА

Нильс Норман

«Предложение по захвату, переустройству, переименованию и новому использованию парка Нельсона А. Рокфеллера...», Нью-Йорк, 1999



В 1993 году в Венском Сецессионе австрийская художественная группа «*Wochen Klausur*» («Недельное затворничество») в рамках выставки «*11 Wochen in Klausur*» («11-недельное затворничество») представила в качестве произведения искусства модель мобильной клиники для бездомных. Одиннадцать недель – это срок, ушедший на разработку проекта, к которому были привлечены местные социальные активисты и в который были вложены финансовые ресурсы художественной институции. В ходе презентации данного проекта на радио ведущий программы обратился к представителю городской администрации с вопросом: «Раз художники разработали столь эффективную модель, почему бы вам не реализовать ее на практике?» Этот вопрос, по сути, затрагивает проблему границы между искусством и жизнью и оправдан тем, что сегодня многие социально-критические проекты носят «позитивный» характер. В подобном

ключе работают также Нильс Норман и Катерина Шеда – художники, у которых «позитивная» установка реализуется на первый взгляд противоположными средствами. Если один из этих авторов склонен разрабатывать отвлеченные утопические «проекты», то другой – практиковать прямое вмешательство в реальность.

Творчество британского художника Нильса Нормана (р. 1966) носит характер исследовательской практики и в то же время обладает характерными чертами утопии («утопия» – это слово, которое в описании своих работ использует и сам художник). Сфера его интересов – политика городского планирования и развития, альтернативные модели управления и организации общества, публичное пространство, общественный протест и экология. Результатам своих исследований Норман придает разные формы – это могут быть макеты или уменьшенные модели из различных

материалов, отсылающие к практике архитекторов или проектировщиков, мобильные структуры, яркие графические плакаты с текстами, чертежами и рисунками, выполненные с помощью программы *Adobe Illustrator*, а также книги с фотографиями и текстами. Форма произведений варьируется в зависимости от контекста и условий работы, но неизменно выбирается с тем, чтобы как можно лучше отвечать задаче распространения информации и популяризации авторских идей. В конце 1990-х годов Норман был увлечен исследованием феномена *adventure playgrounds* – стихийного сооружения детских игровых площадок, развернувшегося в Англии в период после окончания Второй мировой войны. Главная особенность этих площадок заключалась в том, что на заброшенных участках и под присмотром взрослых их сооружали сами дети, воплощая в реальность свои идеи. Подобная практика, реализуя в стихийном строительстве личную инициативу и избегая «планирования», противостояла политике регулярной застройки и приватизации публичного пространства и отсылала к духу коммун хиппи и идеям анархистов. Эти автономные зоны, по мнению художника, представляли собой радикальные модели общественного пространства, где принципы самоорганизации и самоуправления сосуществовали с протестом и сопротивлением. Это явление завершило свое существование в тэтчеровскую эпоху, в 1970–1980-е годы, когда, в противоречии с реальными фактами, было объявлено, что площадки не отвечают требова-

Нильс Норман

«Памятник гражданскому неповиновению в парке на Томпкинс-сквер», 1997

хушки деревьев и служат тому, чтобы позволить демонстрантам спастись от полиции. Художник предусмотрел также туннели, где можно спрятаться или блокировать полицейские машины, и стереосистемы с большим радиусом действия для пропагандистских обращений и трансляции музыки.

«Предложения» Нормана разработаны детально – в макетах представлены миниатюрные человечки, а чертежи позволяют разглядеть ту или иную конструкцию. Однако все эти подробности при всей их наглядной убедительности оставляют сомнения в возможности их реализации, что придает работам художника пародийный характер. Разве можно представить себе создание парковой скульптуры со специальными нишами – убежищами от полиции? Несмотря на их скрупулезное проектирование, эти детали не преследуют цель быть воссозданными. Их назначение – *создать и передать* дух реализма. Более того, именно их конечная нереализуемость оказывается главным элементом работы художника. Так, в плане площади и моста, разработанного в рамках художественного проекта в пригороде датского Роскильда, Норман сознательно завысил бюджет, чтобы предотвратить его возможную реализацию. «Мои проекты предназначены для того, чтобы предъявить то, что осуществить невозможно. При этом мне важно спровоцировать вопрос о том, *почему* эти вещи невозможны, который, в свою очередь, предлагает задуматься о современном капитализме, урбанизме и т.п.», – говорит художник³. Его работы суть утопии, назначение которых – быть инструментом критики и средством распространения идей, но помимо того – выявить открывающий дискуссии зазор между «случилось», «могло бы

случиться» и «не может случиться». Так, умозрительные утопии Нильса Нормана возвращают нас назад к действительности, указывая на причины, которые не позволяют им осуществиться, – на всевластие частного капитала и репрессивную политику государства. Ведь, по сути, каждое «предложение» Нильса Нормана можно реализовать физически, но невозможно – *политически*. Наконец, на еще одну важную особенность работ Нильса Нормана указал Т. Джей Демос – они ставят вопрос о статусе утопии в современном мире. «Определение чего-либо утопическим является наипростейшим способом отвергнуть неудобные идеи. Опасливые обвинения в «утопизме» есть следствие неспособности помыслить изменение, результатом чего, в свою очередь, оказывается «глухость» воображения»⁴. Работы Нильса Нормана позволяют преодолеть эту расхожую интерпретацию утопии, обращая внимание на заложенный в ней ресурс рефлексии и воображения. Знать – далеко не то же самое, что мыслить и размышлять. Знание коренится в любопытстве, эрудиции и усидчивости, в то время как способность мыслить открывает новые возможности, позволяя помыслить то, что еще не существует, и то, что еще недоступно знанию. «Предложения» Нильса Нормана утверждают утопию как пространство мысли и воображения, и в этом – их главное отличие от большей части современного социально-критического искусства с его преимущественно разоблачительным пафосом. Нильс Норман идет дальше критики – он делает предложения, какими бы *утопичными* они ни были. «Утопиями» определяет свои работы также и художница из Чехии, Катерина Шеда (р. 1977), однако в отличие от Нильса Нормана она видит свою

задачу в их непосредственной реализации.

Ее проект «Там ничего нет» (2003) состоялся в чешской деревне Понетовичи под Брно, а его участниками стали все триста деревенских жителей. Названием работы послужила фраза, которой кто-то в присутствии художницы охарактеризовал эту деревню: «Там ничего нет». Посетив Понетовичи, Катерина Шеда убедилась в том, что там действительно отсутствуют многие элементы социальной инфраструктуры, например почтовое отделение и детский сад, а жители, смилившиеся с отсутствием социальной жизни, убеждены, что «всё» происходит не у них в деревне, а в городах. Идеей художницы стало показать повседневную жизнь жителей Понетовичей как нечто «нормальное», сделав невидимую социальную наполненность их повседневности видимой, с тем чтобы развеять представление о том, что жизнь в этой деревне сводится к «ничего нет».

Первым этапом проекта стал социальный опрос – художница разослала всем жителям деревни анкеты с вопросами о том, как разворачивается их ежедневная жизнедеятельность. Убедившись в том, что в течение дня все делают, как правило, приблизительно одни и те же вещи, Шеда решила объединить всех жителей деревни в общей акции: она предложила им выполнять свои привычные действия, но синхронизировав их во времени. В результате камеры, установленные на четырех улицах деревни Понетовичи субботним днем 24 мая 2003 года, запечатлели ее жителей, идущих в магазин за продуктами в 7 часов утра, открывающих окна в 9 часов, подметающих дорожку перед домом в 10.00, катающихся на велосипеде в 10.30, обедающих в 12 часов, встречающихся за кружкой пива в 17.00,



следящих за новостями в 19.15, готовящих блюдо с томатным соусом на ужин и выключающих свет в 22.00. Этой акции предшествовали терпеливая работа, с тем чтобы убедить жителей принять участие в проекте, и почти год, ушедший на подготовку и переговоры. В результате повседневные действия, выполняемые одновременно всеми жителями деревни, позволили родиться событию, из чего художница смогла сделать вывод: «Эта простая игра помогла мне показать людям, что большие события могут происходить и в маленьких городах: единственное, что требуется сделать, — это делать всё всем вместе».

Еще одним социальным проектом Шеда, реализованным на этот раз в городских условиях и в большем масштабе, стал проект «Каждой собаке — свой хозяин» (2007), представленный на недавней «Документе-12» в Касселе с подзаголовком «Регенерация чешского типового жилищного развития с использованием новой парадигмы». Социальным контекстом проекта стали окраины чешских городов, а точнее, квартал Лишен в городе Брно, где в рамках предложенной урбанистами политики регенерации высотные жилые дома сменили серый цвет на пестрый. Это многоцветие фасадов, по наблюдению художницы, можно понять и как метафорическое указание на то, что жители этих кварталов — выходцы из разных уголков страны. Однако «цветовая индивидуализация каждого здания никак не повлияла на образ жизни их жителей»⁵. Как в большинстве спальных районов, жители Лишена, проводя весь день в центре города, возвращаются домой поздно вечером; они не знакомы

друг с другом, считают свой район неблагополучным и, когда им приходится указывать свое местожительство, стараются не уточнять названия квартала, видя в нем нечто компрометирующее.

Параллельно с регенерацией, осуществляемой урбанистами, Катерина Шеда взялась найти для населения Лишена «новую парадигму» — «объединить жителей, регенерируя, таким образом, не столько место, сколько социальные отношения»⁶. Для этого художница изготовила 1000 рубашек с изображением типовых разноцветных домов и разослала их по почте обитателям 1000 квартир, указав в графе «отправитель» адрес и фамилию соседей с тем, чтобы создать видимость того, что рубашки отправляют друг другу сами жители квартала. Причастность к событию Шеда открылось лишь через месяц, когда жильцы всех 1000 квартир, невольно принявших участие в проекте, получили приглашение на вернисаж выставки в галерее *Moravian gallery* в Брно. Занявшись выяснением происхождения рубашек, жители района породили гипотезы — миф, который не только объединил их, но, как и в случае с жителями деревни Понетовичи, стал событием — историей, которая произошла в их районе и имеет отношение к ним самим. Выставка в данном случае оказалась не так важна, как состоявшаяся в ее экспозиционном пространстве встреча: «Через «главную парадигму» все 1000 приглашенных жителей смогут увидеть главный художественный результат проекта — друг друга»⁷.

Вопреки оптимистическому пафосу этих работ, за ними стоит критика современного постсоциалистического развития Чехии. В своих интервью художница рассуждает о том, как меняется жизнь людей в новой экономической и политической обста-

Катерина Шеда

«Там ничего нет».

Документация проекта,
2003

новке. Ее интересует социальная сфера, то есть то, каким образом глобальные изменения коснулись реальной жизни рядовых жителей. Основная задача художницы, рожденная этими наблюдениями, – воскресить дух сообщества и чувство единения людей, которое сегодня уходит в прошлое. Но речь идет не о ностальгии, а об активных действиях, которые предполагают «позитивную» установку: «Основная идея моих деревенских проектов в том, что я пытаюсь увлечь людей некими новыми ситуациями, которые объединили бы их естественным путем», – говорит художница. Пытаясь обойти закономерное для постсоциалистического пространства предубеждение к коллективизму, художница объединяет людей, представив им реальное действие как игру, которая в ее проектах предстает утопическим пространством, где оказывается возможным осуществить, казалось бы, невозможное. Характерно, что после того, как оба социальных проекта Шеда получили огласку в масс-медиа, жители других городских районов и деревень стали приглашать художницу с аналогичными проектами, в ответ на что она предлагала им осуществить их самостоятельно.

Важной чертой работы Катерины Шеда является то, что ее основная часть происходит вне художественных институций. Как это присуще и многим другим имеющим дело с интервенциями проектам, галерея служит местом предъявления документации работы, которая состоялась ранее и в другом месте. «Мои проекты, – утверждает художница, – реагируют на определенную среду, и именно там они эффективнее всего... Как я ни пытаюсь этому противостоять, мне кажется, что галереи отнимают у работы спонтанность – это искусственное пространство»⁸. Под-

линные зрители ее проектов – это сами участники проектов, и их число ограничено. Шеда работает с «обычными» людьми и прямо заявляет о том, что предпочитает делать искусство для неподготовленных зрителей, а не для завсегдатаев галерей.

Понимание искусства как неэлитарной практики наиболее явно утверждается в проекте «Теневая комиссия» (2005), который художница представила в качестве своей дипломной работы в Чешской Академии художеств. Пригласив группу из 8 человек – членов своей семьи – в Академию в день защиты дипломов, художница попросила их поделиться своим мнением о каждой выпускной работе, публично разъяснив свои симпатии и антипатии, а впоследствии оформив их письменно. Приглашенная группа составила оппозиционную экзаменационную комиссию, которая представляла «альтернативную» точку зрения и выражала, согласно идее художницы, голос обычного неподготовленного зрителя. Так на сцену вышел голос, который никогда не оказывал никакого влияния на оценку работы и на экзаменационный процесс, подвергая критике устоявшиеся институциональные критерии оценки искусства. В финальной части проекта «серая комиссия» подвергла оценке работу самой художницы, обсудив то, что ее участники (то есть сама «комиссия») думают о проекте, рассматривают ли они его как произведение искусства и изменила ли эта акция их отношение к современному искусству.

Так, проект художницы несет в себе черты институциональной критики, где критике подвергается сама институция современного искусства. Утверждая искусство как область, открытую неподготовленному зрителю, Катерина Шеда указывает на

главную задачу социально-критического искусства сегодня – найти возможность обратиться напрямую к обществу⁹, позволить мыслить, воображать и действовать при помощи *утопического* пространства искусства. Быть может, наивно полагать, что художники изменят мир, но их проекты говорят о том, что не стоит сомневаться в силе искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «осуществимые утопии» принадлежит Йоне Фридман. См.: Yona Friedman. *Utopies réalisables*. Ed. Eclat, 2000.

² См.: *An Architecture of Play: A Survey of London's Adventure Playgrounds*. Four Corners Books, 2004.

³ См.: HYPERLINK

«<http://www.societyofcontrol.com/x404/uks/>»

⁴ См.: T.J. Demos. *The Cruel Dialectic: On the Work of Nils Norman*. Grey Room 13, Fall 2003, p. 32–53.

⁵ См.: Kateřina Šedá. *Každý pes jiná ves / For Every Dog a Different Master*. Brno, 2007, p. 12.

⁶ См.: Там же.

⁷ См.: Там же, с. 24.

⁸ См.: <http://www.divus.cz/umelec/en/pages/umelec.php?id=1036&roc=2006&cis=1>

⁹ См. беседу Виктора Мизиано и Бориса Кагарлицкого «Встретились два вырождения» // «ХЖ» № 64, с. 14–23.

Елена Яичникова
Родилась в 1979 году в Люберцах.
Критик, куратор. Дипломант
Высшей кураторской школы (Ecole
du Magasin) в Гренобле при Национальном
центре современного искусства.
Живет в Москве и Гренобле.



К ВОПРОСУ О НОВОЙ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

БРАЙАН ХОЛМС

Каковы закономерности, цели и мотивы, что побуждают все большее число художников работать за пределами своей профессиональной дисциплины, которая теоретически задана понятиями свободной рефлексивности и чистой эстетики, а институционально замкнута в кругу галереи-журнала-музея-коллекции, где все еще жива память об академических жанрах, живописи и скульптуре?

Поп-арт, концептуальное искусство, боди-арт, перформанс и видео – каждое из этих направлений уже в 60–70-е провозглашало выход за пределы устоявшихся дисциплинарных рамок. Однако во всех этих случаях мы можем констатировать, что означенные героизированные прорывы в конечном счете сводились к *импорту* новых тем, выразительных средств или техник – воспользуемся здесь термином Ива Кляйна – в «специализированную» галерейную или музейную среду, в которой царствует чистая эстетика и которая управляется функционерами от искусства. Эти соображения первым высказал Роберт Смитсон в тексте 1972 года, посвященном культурному изоляционизму, а затем они были развиты Брайаном О’Доэрти в его статье об идеологии т.н. «white cube» («белого куба»)¹.

Этот аналитический диагноз актуален и поныне. Ведь и сегодня мы сталкиваемся с новой чередой прорывов за территорию искусства, известных под названиями нет-арт, био-арт, визуальная география, спейс-арт, датабейс-арт, к которым

можно добавить еще архи-арт, или архитектурное искусство, которое на самом деле никогда не признавало этого наименования, а также «машинное искусство», апеллирующее к конструктивизму 1920-х, или даже «финансовое искусство», о рождении которого было объявлено прошлым летом в Каса Энсендида в Мадриде.

Двусоставный характер этих терминов сразу же указывает на то, что за этим списком стоят явления, в которых встречаются теория и практика. В результате в художественных формах, что рождаются из этой встречи, всегда присутствуют следы давнего модернистского рефлекса, согласно которому искусство определяется в соответствии с его выразительными и изобразительными средствами, метафоричностью или деконструкцией. Независимо от того, какой «сюжет» оно затрагивает, искусство имеет склонность делать эту само-рефлексивность основой своей идентичности, смыслом своего существования – в соответствии с восходящей к Канту философской легитимацией. Но в тех работах, которые мне хотелось бы обсудить, присутствует кое-что еще.

Так, проект «Неттайм», как следует уже из его названия, заявляет о своих коллективистских амбициях. Художники, теоретики, медиаактивисты и программисты, которые были включены в этот мейлинг-лист, сыгравший в конце 1990-х важнейшую роль в развитии нет-арта, были единыдушны в установке на «имманентную критику» Интернета,

его научно-технической инфраструктуры, находившейся тогда в стадии создания. Эта критика должна была осуществляться внутри самой сети, с использованием ее языка и технических средств, концентрируясь непосредственно на основных ее особенностях, с целью повлиять на процесс ее развития, придав ему желаемое направление, но не исключая при этом возможности распространения за пределы данного круга². В результате вырисовывалось двухстороннее движение, состоявшее в занятии поля, обладающего потенциалом общественного потрясения (телеинформатика), с тем чтобы затем из единого центра (специализированного домена) распространять свои идеи за пределы его специфических границ с четко сформулированной целью – производить изменения в художественной сфере. Говоря иначе, речь шла о преобразовании искусства, которое виделось чересчур формалистичным и нарциссичным, чтобы вырваться из собственного заколдованного круга, о преобразовании культурной критики, которая расценивалась слишком академичной и историзированной, чтобы воспринять текущие трансформации, более того, речь шла и о критике левого активизма, который казался слишком доктринерским, слишком идеологизированным, чтобы использовать возможности настоящего момента.

В данном случае мы имеем дело с новым тропизмом и новым типом рефлексии, побуж-

Гордон Мата-Кларк
«Офисное барокко»,
1977



Даниель Бюрен
«Инсталляция на
Международной
выставке Гуггенхайм»,
1971

дающими как художников, так и теоретиков и активистов к выходу за предустановленные пределы их практик. Понятие «тропизм» передает здесь стремление или потребность в обращении к чему-то иному, к внешнему полю или профессиональной дисциплине. В то время как понятие рефлексивности на этот раз указывает на критическое возвращение к отправному пункту, на попытку преобразовать исходную профессиональную сферу, покончить с ее изоляционизмом, открыть новые выразительные и аналитические возможности, а также возможности сотрудничества и сотворчества. Это возвратно-поступательное движение, или даже ско-

рее эта преобразовательная спираль, – принцип действия того, что я буду называть *внедисциплинарными* исследованиями.

Настоящая концепция была создана в попытке вырваться за пределы своего рода двойной бесцельности, поразившей важнейшие современные практики, или даже двойного дрейфа (но только без того революционного смысла, что вкладывали в это понятие ситуационисты). Под двойной бесцельностью здесь имеется в виду, во-первых, обесценивание в академических и культурных кругах т.н. *междисциплинарного* дискурса – этой виртуозной комбинаторной системы, питающей символическую мельницу когнитивного капитала, действующей как своего рода дополнение к многочисленным финансовым лопастям (куратор Ханс-Ульрих Обрист – мастер подобных комбинаций). Во-вторых, здесь имеется в виду и то, что может быть названо в свою очередь *недисциплинарностью* и что является непредвиденным результатом антиавторитаристских бунтов 1960-х, когда субъект отдается эстетическим запросам рынка. К примеру, в случае т.н. нео-поп-арта *недисциплинарность* означает бесконечное повторение и микширование потоков предварительно сфабрикованных коммерческих образов. И хотя они отнюдь не одно и то же, но *междисциплинарность* и *недисциплинарность* стали двумя самыми распространенными оправданиями нейтрализации подлинного творческого исследования³.

Амбиции *внедисциплинарности* состоят в том, чтобы осуществить скрупулезное исследование таких далеких от искусства территорий, как финансы, биотехнологии, география, урбанизм, психиатрия, электромагнитный спектр и т.д. Речь

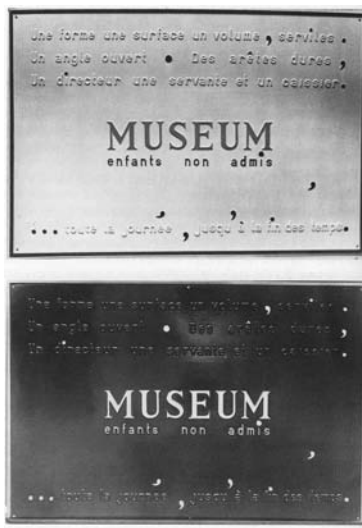
идет о том, что бы привнести на эти территории, присущие модернизму, «свободную игру возможностей» и интересубъективное экспериментирование, но одновременно попытаться идентифицировать, внутри этих же территорий, возможности спектаклярного или инструментального использования, так часто понимаемые как субверсивная свобода эстетической игры. К примеру, именно в этом направлении работает архитектор Эйал Вейзман, когда исследует апроприацию израильскими или американскими военными того, что мы изначально воспринимали как субверсивные архитектурные стратегии. Вейзман бросает вызов военным на их собственной территории, разрабатывая карты оборонной инфраструктуры Израиля; при этом на территорию искусства он возвращает элементы критического анализа того, что традиционно являлось специфически художественной дисциплиной⁴.

Так, в этом случае мы имеем дело со сложным направлением, которое никогда не отрицает существования различных дисциплин, но и никогда не позволяет себе при этом полностью отдаться во власть какой-либо из них. А потому оно может стать новым отправным пунктом для т.н. новой институциональной критики.

История настоящего

Круг художников, которых принято причислять к «первому поколению» институциональной критики, включает такие фигуры, как Майкл Эшер, Роберт Смитсон, Даниель Бюрен, Ханс Хааке и Марсель Бродтерс. Общим предметом исследования этих художников были системные условия, обрекавшие их на творческое функционирование в идеологическом и экономическом контексте музеев.

Марсель Бродтерс
«Enfants non admis»,
 1969



Общим было и желание преодолеть эту системную обусловленность. Закономерно, что эти художники были тесно связаны с антиинституциональными движениями 60–70-х и с сопровождавшей их критической философской мыслью⁵... Разобраться в этом художественном явлении нам помогут тексты Бенжамина Бухло, отслеживавшие процесс рождения институциональной критики, как и место ее зарождения.

В своей работе, озаглавленной «Концептуальное искусство. 1962–1969», Бухло ссылается на ключевые моменты творческой концепции Лоренса Винера, отраженные в его работах «Квадрат, удаленный с находящегося в пользовании коврика» и «Перенесение фрагмента 36"x36" на сетку, или поддерживающую гипсовую стену, или обивочный картон со стены» (обе – 1968 г.).

Ханс Хааке
«Helmsboro Country»,
 1990



В этих произведениях используется в некотором смысле наиболее автореферентная или тавтологичная фигура – квадрат; каждая сторона которого повторяет другие, – помещенная в некое социально детерминированное окружение. Как пишет Бухло, «обе работы, следуя классической геометрии, хотя и сохраняют таким образом структурную и морфологическую связь с формалистской традицией, однако вписывают себя в несущую поверхность институций и/или здания, которую традиция эта всегда отрицала. С одной стороны, она рассеивает ожидания встретить произведения искусства только лишь в «специализированном» или «сертифицированном» пространстве... С другой стороны, ни одна из этих поверхностей не может считаться независимой от своей институциональной локализации, поскольку физическая вписанность в каждую конкретную поверхность неизбежно провоцирует контекстуальное прочтение»⁶.

Идеи Винера – очевидный пример программной институциональной критики, обращенной как к дискурсивной, так и материальной структуре художественных институций, однако проистекает эта критика из чисто умозрительного минималистского и концептуалистского теоретизирования. В этом они предвосхищают символический активизм т.н. «анархитектурных» работ Гордона Мата-Кларка – таких, как «Раскалывание» (1973) или «Продуваемое окно» (1976), в которых стерильное галерейное пространство сталкивалось с реальной городской средой – миром социального неравенства и берет свое начало история артистической критики, которая в дальнейшем, в конце 1980-х, когда художников моби-

лизовала эпидемия СПИДа, приняла формы современного художественного активизма и технополитического исследования. Впрочем, культурные стратегии 1960-х и 1970-х были еще далеки от подобного поворота. Как пишет в подзаголовке к своему знаменитому тексту Бухло, телеологическое движение позднемодернистского искусства в 1970-е было направлено «от эстетики администрирования к критике институций». Это подразумевает, что музейная институция понимается в духе Франкфуртской школы – как идеализированная просветительская институция, зажатая между бюрократическим государством, с одной стороны, и рыночным спектаклем – с другой.

Были у институциональной критики и другие линии развития. Так, целый ряд художников построили свою работу на осознанном противоречии между стремлением преобразовать специализированную «ячейку» (как называл модернистское галерейное пространство Брайан О'Доэрти) в инструмент получения живого знания, рожденного в реальном мире, и признанием, что любое специализированное эстетическое пространство остается ловушкой, поскольку сама процедура его учреждения предполагает обособление от других пространств. Это противоречие и произвело на свет острые работы Майкла Эшера, разрушительные разоблачения Ханса Хааке, парадоксальные пространственные смещения Роберта Смитсона, меланхоличный юмор и поэтическую фантазию Марселя Бродтерса, чье творчество восходит к революционному сюрреализму. Те же из художников, кто, проигнорировав это противоречие, сделал ставку на его первую составляющую – на сти-



Урсула Биманн
«Документы
Черного моря»,
видео, 43 мин.,
2005

хийный жизненный порыв, сильно потеряли в разнообразии и сложности своего творчества. Сильно уязвима и преимущественная ставка на вторую составляющую – на специфическое место экспонирования, т.е. музеев. Этим в равной мере страдают и те, кто оплакивает выставочный топос как исчезающий пережиток «буржуазной общественной сферы», и те, кто его восхваляет в формах фетишистского дискурса о «специфике места» (*site specificity*). Эти две ловушки и поджидали дискурс институциональной критики, когда в конце 1980-х – начале 1990-х он принял в США зрелые формы.

Этот период стал временем т.н. «второго поколения» художников институциональной критики. Среди наиболее часто упоминающихся стоит назвать такие имена, как Рене Грин, Кристиан Филипп Мюллер, Фред Уилсон и Андреа Фрэзер. Они продолжили методичное исследование музейной репрезентации, анализируя ее связь с экономической властью и ее эпистемологические корни в колониальной науке, воспринимающей Другого как объект для демонстрации в витрине. Под влиянием феминизма и постко-

лонияльной историографии они повернули институциональную критику к проблематике субъективности, позволившей им показать, что иерархичность внешней власти укоренена во внутренних противоречиях субъекта. Это же позволило им показать, что для комплексной современной чувствительности характерно сосуществование самых различных методов и форм художественной репрезентации. Так, в частности, работы Рене Грин строятся на неразрешимом контрапункте специализированного дискурсивного анализа с экспериментированием над органами чувств. Наряду с этим большинство работ обращено к метарефлексивному исследованию пределов художественной практики как таковой: ведь работы эти, принимая формы пародии на музейные показы или постановочных видеоперформансов, осуществлялись на территории современных институций, которые сами все более стали брать на вооружение методы критического рефлексии до такой степени, что делалось все труднее отграничить критические исследования художников от собственной зачастую сокрушительной самокритики институций.

Эта ситуация, когда критические исследования избирают сами себя в качестве объекта, привела недавно Андреа Фрэзер к заключению, что художественные институции суть непреодолимы, самодостаточны и упрочены собственной самокритикой⁷. Детерминистский анализ закрытых социопрофессиональных сфер Пьера Бурдьё, соединенный с идеями «железной клетки» Макса Вебера и «освождения от себя» Мишеля Фуко, казалось бы, не оставляет субъекту нечего иного, как созерцать свою собственную психическую

камеру заключения, украшенную в качестве компенсации несколькими эстетическими предметами роскоши⁸. К сожалению, все это мало что добавляет к здоровым заветам Бродтерса, сформулированным им на одной странице в 1975 году⁹. Единственную альтернативу нечистой совести он усмотрел в добровольном принятии слепоты – что, конечно же, не являлось решением проблемы! Тем не менее, Фрэзер принимает это, дополняя аргументами в «защиту подлинной институции, которую институт авангардной “самокритики” наделил потенциалом: институтом критики».

А раз эта защита не подразумевает антагонизма и тем более агонизма к существующему статус-кво, раз она лишена претензий изменить его, то предмет защиты становится не чем иным, как просто мазохистской вариацией своекорыстной «институциональной теории искусства», развиваемой Данто, Дики и их последователями (т.е. теорией взаимного и кругового признания среди членов объектно-ориентированного круга, ошибочно называемого «миром»). Круг замкнулся, и то, что было крупномасштабным, сложным, ищущим и имеющим большой потенциал преобразования проектом в искусстве 1960-х и 1970-х, похоже, заходит в тупик, с институциональными последствиями в виде благодушия, неподвижности, утраты автономии, капитуляции перед различными формами инструментализации...

Фазовый сдвиг

Конец может показаться предрешенным, но некоторые пытаются его избежать. Первый шаг на этом пути – разработать средства, способы и цели возможной третьей фазы институциональной критики. Понятие трансвер-



Урсула Биманн
«Документы
Черного моря»,
видео, 43 мин.,
2005

сальности, развиваемое практиками институционального анализа, помогает теоретизировать механизмы, связывающие фигурантов и ресурсы, принадлежащие к художественной сфере, с проектами и экспериментами, которые не замыкаются внутри нее, а, напротив, распространяются на другие контексты¹⁰. Эти проекты уже нельзя безоговорочно отнести к искусству. Они основаны на взаимодействии дисциплин, включая зачастую подлинный критический резерв маргинальных или контракультурных течений – социальные движения, политические ассоциации, сквоты, автономные университеты, которые не могут быть сведены к всеохватывающей институции.

Подобного рода проекты – преимущественно коллективные, хотя они и пытаются избежать чреватых коллективизмом трудностей и действуют по сетевому принципу. Их создатели, воспитанные в университетах эпохи когнитивного капитализма, обращаются к сложным социальным функциям, которые рассматривают во всех технических деталях и не сомневаются – вторая природа мира ныне определяется технологией и формами организации. Почти в

каждом случае политическая ангажированность подводит их к стремлению продолжить свою работу за пределами художественной или академической дисциплины. Однако в то же время их аналитическая работа крайне экспрессивна, и каждый сложный механизм оказывается связан с эмоциями и субъективностью. Когда же эти субъективные и аналитические стороны соединяются в новом производственном и политическом контексте коммуникативного труда (а не только в музейных метарефлексиях), можно говорить о третьей фазе институциональной критики – или, вернее, о «фазовом сдвиге» в том пространстве, что ранее было известно под названием общественной сферы, сдвиге, кардинальным образом изменившем контексты и способы культурного и интеллектуального производства в XXI веке.

Примеры подобной практики приводятся в одном из номеров журнала «Multitudes» («Множества»), изданном совместно с сетевым журналом «Transform»¹¹. Целью этой публикации было очертить круг проблем современных исследовательских практик, возникших отнюдь не сегодня, но необходимость решения которых становится все более насущной. Мы не собирались предложить готовый кураторский рецепт, а хотели представить в новом свете давнюю проблему закрытости специальных дисциплин и неизбежно из этого следующие (особенно в высокотехнологичном обществе) интеллектуальный и эмоциональный паралич, а также кризис демократического принятия решений. Возникшие в ответ на подобную ситуацию формы высказывания, публичные выступления и критические рефлексии могут быть охарактеризованы как *внедисциплинар-*

ные (но без фетишизации термина в ущерб перспективе, которую он намечает).

Возможно, при изучении работ, и особенно текстов, где затрагиваются технополитические темы, возникнет вопрос, не будет ли здесь оправданным привлечь имя Бруно Латура. Ведь усилия этого ученого как раз направлены на «*making things public*», т.е. вскрытие взаимосвязей между сложными техническими объектами и процессом принятия политических решений (независимо от того, являются ли они политическими де-юре или де-факто). Для этого, считает он, необходимо идти по пути «доказательств», выстроенных максимально строго, но в то же время непременно «беспорядочно» – т.е. следуя положению вещей в современном мире¹².

Построения Латура любопытны (даже если в них и есть несомненная тенденция к академической *междисциплинарности*). В самом деле, описывая актуальное положение дел, мы должны исходить из конструктивного взаимодействия процессов и решений, предопределяющих его, где уже нет места абсолютно самостоятельным дисциплинам, как и тотальной, начинающей все с чистого листа революции. Например, как следует из проекта Урсулы Биманн «Документы Черного моря», трубопровод Баку–Тбилиси–Джейхан, протяженностью 1750 км, не может быть сведен лишь к технологической задаче, ведь, пересекая Азербайджан, Грузию и Турцию, а затем погружаясь в Средиземное море, он становится объектом политических решений, вовлекая весь мир в геополитическую и экологическую неопределенность настоящего¹³.

Еще один комплексный проект инфраструктурного планирования оказался в центре вни-



Урсула Биманн
«Документы
Черного моря»,
видео, 43 мин.,
2005

мания группы «Timescapes» («Оси времени»), созданной Анжелой Мелитополус. Речь идет о развернутой на внешнеазиатском и внеконтинентальном уровне общеевропейской транспортной системе и коммуникационных коридорах, проходящих через бывшую Югославию, Грецию и Турцию. Все эти четко реализованные экономические проекты неотделимы от травмирующих воспоминаний об историческом прошлом, и в то же время они предполагают множество возможностей их использования, включая и движения протеста, программно противостоящие манипуляциям повседневной жизнью, которые осуществляются властью как раз посредством коммуникационного планирования. Живые существа не обязательно хотят служить «доказательством» экономических тезисов, проводимых сверху при помощи изощренных инструментов, искажающих их облик и их самые интимные эмоции. Эти чаяния прекрасно выразил привлекающий внимание телекамер плакат анонимного протестанта во время демонстраций, сопровождавших саммит ЕС в 2003 году в Салониках: «ЛЮБОЕ СОВПАДЕНИЕ С РЕАЛЬНЫМИ ЛЮДЬМИ

ИЛИ СОБЫТИЯМИ СЛУЧАЙНО»¹⁴. История искусства обратилась к настоящему, а критика условий репрезентации распространилась на улицы.

Автор выражает благодарность Геральду Раунигу и Стефану Новотному за сотрудничество в написании этого текста и развитии всего проекта в целом.

Перевод с английского Дарьи ПЫРКИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Robert Smithson. «Cultural Confinement» (1972), in Jack Flam (ed.), Robert Smithson: The Collected Writings. – Berkeley, U.C. Press, 1996; Brian O'Doherty. «Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space» (expanded edition). – Berkeley, U.C. Press, 1976/1986.

² См. введение к антологии «ReadMe!». – New York, Autonomedia, 1999. Один из лучших примеров имманентной критики – проект «Name Space» Поля Гарина, ставивший своей целью переработать систему именования доменов (DNS), создавая возможность навигации в сети. См. указанное издание, с. 224–229.

³ См. Brian Holmes. «L'extradisciplinaire» // Hans-Ulrich Obrist and Laurence Bossé (eds.), Traversées, cat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001.

⁴ См.: Eyal Weizman. «Walking through Walls» // <http://transform.eipcp.net/transversal/0507>

⁵ См.: Stefan Nowotny. «Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique», http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/en/#_ftn6

⁶ См.: Benjamin Buchloh. «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions» // October 55 (Winter 1990).

⁷ Так, в тексте «От критики институций к институту критики» художница пишет: «Точно так же, как искусство не может существовать вне пространства искусства, так и мы не можем существовать вне пространства искусства – по крайней мере, в качестве художников, критиков, кураторов и т.д. Если для нас не существует

вне, так это не потому, что институция плотно закрыта, или существует как аппарат "полностью управляемого мира", или стала всеобъемлющей по своим размерам и масштабам. А потому, что институция находится внутри нас, и мы не можем вырваться за пределы самих себя». См.: Andrea Fraser. «From the Critique of Institutions to the Institution of Critique». // John C. Welchman (ed.), Institutional Critique and After. – Zurich, JRP/Ringier, 2006.

⁸ См.: Gerald Raunig. «Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming», <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>

⁹ См.: Marcel Broodthaers. «To be bien pensant... or not to be. To be blind» (1975), in October 42, «Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs» (Fall 1987).

¹⁰ См.: Félix Guattari. «Psychanalyse et transversalité: Essais d'analyse institutionnelle» (1972). – Paris, La Découverte, 2003.

¹¹ См.: «Extradisciplinaire», <http://transform.eipcp.net/transversal/0507>

¹² См.: Bruno Latour, Peter Weibel (eds). «Making Things Public: Atmospheres of Democracy». – Karlsruhe, ZKM, 2005.

¹³ Видеоинсталляция «Документы Черного моря» Урсулы Биманн, созданная в рамках проекта «Транскультурная география», была показана вместе с другими работами этого же проекта в Kunstwerk в Берлине (15 декабря 2005 – 26 февраля 2006), а затем в Фонде Тапеса в Барселоне (9 марта – 6 мая 2007). См. каталог выставки, составленный куратором Ансельмом Франком: В-Zone: Becoming Europe and Beyond, cat., Berlin, KW/Actar, 2005.

¹⁴ Видеоинсталляция «Коридор X» Анжелы Мелитополус, наряду с другими работами группы «Timescapes», была показана на выставке «В-Zone: Becoming Europe and Beyond» и опубликована в каталоге. См. указ. соч.

Брайан Холмс
Художественный критик и теоретик, политический активист. Сотрудничает с изданиями «Nettime», «Transform», «Multitudes», «Springerlin», «Brumaria». Его тексты представлены на сайте: www.brianholmes.wordpress.com и <http://transform.eipcp.net/transversal/0507>.
Живет в Париже.

ИНСТИТУТЫ ВЛАСТИ VS АРТ-ИНСТИТУЦИИ

ПРОБЛЕМА НЕАНГАЖИРОВАННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

ДАРЬЯ ПЫРКИНА



«Культурная платформа против войны». Акции протеста на Ярмарке современного искусства в Мадриде АРКО, 2003

Активное институциональное строительство (не только в художественной сфере) свойственно эпохам постперестройки, посткатаклизмов, когда на месте старой, отжившей и разрушенной, консолидируется другая, по мысли ее создателей – новая и прогрессивная – система жизнеустройства, политического и экономического господства, мировоззрения и (символических прежде всего) ценностей.

История институционального строительства в сфере искусства (новой эры) уходит своими корнями в эпоху Ренессанса, когда наряду с главенствовавшей и контролировавшей в том числе и художественную среду организацией – Церковью – появлялись студии, универси-

тетские собрания, светские художественные центры и т.д. Следуя заветам гуманизма, художник-демиург оказывался в центре мировоззренческой системы, отделяясь от ремесленного цеха и приобретая известную автономию.

Следующий поворотный пункт – эпоха Просвещения. Как пишет Мейер Шапиро, анализируя концепции Дидро, «с тех пор культура в нашем обществе основывается на идее свободного выбора и индивидуальности, в меньшей степени на институциях. Акт творения – это действие независимого человека, который трактует свое искусство как свободное выражение его природы»¹. При этом далее он отмечает, что Дидро, подчеркивая важность некоего мораль-

ного отклика «коллективной совести» на действия свободного художника, во многом предвосхищает позднейшую проблематику: «Художники хотят быть свободны, независимы от каких-либо внешних по отношению к искусству целей, однако они мечтают о влиянии на общественное сознание, <...> смеют надеяться на критическую включенность в реалии социальной жизни»².

Начиная со времен Французской революции художники в своих работах имеют в виду уже куда более широкий общественный контекст. Своими корнями их идеалы так или иначе уходят в просветительские концепции, однако свое воплощение они получают тогда, когда на реальную историческую арену выходят «массы», многочисленные и разнообразные слои населения.

В XIX веке оформляются собственно музейные концепции и, что особенно важно, получают свое воплощение в архитектурных формах. «Элитарные», «аристократические», монастырские и университетские коллекции открываются, обособляются и превращаются в автономные и только лишь художественные центры, доступные для посещения всем желающим. Более того, они становятся своего рода сакральными пространствами новой эпохи, во многом отвечая актуальным тогда концепциям историзма, а также принимая на себя дидактические функции.

Впоследствии именно сакральный характер музеев подвергается особой критике. Культурой авангарда начала XX века



музей объявляется мавзолеем, кладбищем искусства³, тюрмой творческого духа⁴. Как отмечает Борис Гройс, «целью авангарда было ликвидировать раскол единого пространства “жизни” на музейное пространство чистого, неутилитарного созерцания и реальное пространство утилитарной практики по ту сторону “искусства”. В результате должно было быть создано единое, тотальное пространство жизни, в котором повседневная практика совпала бы с искусством»⁵. При этом необходимо заметить, что эта линия проводилась в первую очередь на уровне формального языка, а также путем выстраивания неких институций и схем, призванных интегрировать искусство в общество. Искусство авангарда претендовало на создание механизмов для реструктуризации повседневности, великого жизненного переустройства во вселенском масштабе.

Постепенно складываются концепции все большей артикуляции экспозиции, ее динамичности и внятности в отличие от «шпалерной развески» ранних музеев – соответственно, получает дальнейшее развитие образовательная функция. Кроме

того, помимо истории, приобретает ценность понятие современности, реально осуществляющихся «здесь и сейчас» процессов; в связи с этим возникает и обособляется феномен музея современного искусства. Музей отходит от пассивных концепций, становится теперь не только собранием древностей, старого искусства, но и играет важную роль в оценке и увековечении только что произошедших и более того – будущих событий.

Современный музей и – шире – художественная институция являются плотью от плоти продуктом постиндустриальной эпохи. Розалинд Краусс в своем эссе «Культурная логика позднекапиталистического музея»⁶ ссылается на экономиста Эрнеста Манделя, утверждавшего, что поздний капитализм не столько формирует постиндустриальное общество, а продолжает развитие *всеобщей универсальной индустриализации*⁷, в процессе которой свойственные ранее только лишь реальному производству механизация, стандартизация, сверхспециализация и разделение труда теперь проникают в каждую область общественной жизни.

Краусс заключает, что «сегодняшний индустриализованный музей имеет куда больше общего с другими индустриализованными сферами развлечений – например, с Диснейлендом, – чем со старым, доиндустриальным музеем. Таким образом, ему приходится иметь дело в большей степени с рынком массовой продукции, а не художественных ценностей, с симуляционным опытом, а не непосредственно с эстетикой»⁸. Краусс приводит высказанную директором Музея Гуттенхайма Томасом Кренцем идею о том, что с «энциклопедической» природой музея покончено. Вместо диахронии музейного дискурса Кренц предлагает синхронию – теперь музей опережает или даже превосходит историю, предлагая интенсивное переживание эстетического опыта во всей его полноте⁹. Однако такой музей превращается в своего рода индустрию, производящую продукты – выставки, каталоги, публикации, сувениры и проч.

Все это справедливо для стран, где современное искусство является важным фигурантом национальной культурной политики. Что же касается России, то здесь мы видим процесс в совершенно иной стадии, хотя практически идентичный процесс. Современное искусство становится год от года все более модным и, глядишь, вскорости сможет конкурировать за господство с «нашим всем» вроде «Дневного дозора», балетами и столь дорогими русской душе лубочными песенплясками.

Однако многочисленные инициативы в области современного искусства в России оказываются сразу же помещены в рамки идеологии «православия, самодержавия, народности», к которым все больше приближается нынешняя государственная культурная доктрина. Табуиро-



Георгий Острецов
«Пикет против
премии Инновация»,
акция, Москва, ГЦСИ,
2006

ванность ряда тем и сюжетов, фактический запрет на высказывания в отличном от «магистрального» ключе проявляют себя в дискретной форме повсеместно, изредка выливаясь в публичные скандалы.

Всюду насаждается идеология рыночного, неконфликтного, привлекательного – в своей «странности» и «прикольности» – искусства, служащего спектаклю и капиталу. Происходит институционализация частных инициатив – прежде всего коммерческих – и подогревание общественного «спроса», стимуляция развития рынка и коллекционирования, привлечение к нему иностранных участников, формирование частных или негосударственных общественных фондов, обладающих культурным центром, выставочным пространством и коллекцией произведений современного искусства.

Существующие госбюджеты для современного искусства, до смешного мизерные и не позволяющие выстроить хоть какую-то автономную, а главное – планомерно и постоянно развиваемую художественную позицию (бедность, разумеется, не порок, но нищета – порок), смотрятся как уступка «прогрессивности» – столь необходимому штришку к портрету, написанному нефтью и газом. Суще-

ствующие институты и центры оказываются беспомощными, испытывают недостаток не только «живых средств» и оборудования, но и профессиональных кадров (образование в сфере современного искусства находится по-прежнему в зачаточном состоянии). О формировании хоть сколько-нибудь подготовленной к серьезному восприятию искусства публики не идет и речи. Частные коллекционеры и прочие «нерядовые» любители искусства, по словам Никиты Алексева, «пока еще сохраняют коренные связи с эстетическими воззрениями народа»¹⁰, имеющего довольно специфические представления о «прекрасном».

Казалось бы, ситуации суждено постепенно меняться к лучшему. Вот уже проводится Московская биеннале, художественно функционирует Государственный Центр современного искусства; постепенно подтягиваются и частные инициативы: *art4ru*, фонды, галереи. Последние – вновь открывшиеся – очень быстро оказываются способны конкурировать с «ветеранами», созданными и оформившимися тогда, когда профессиональное занятие современным искусством воспринималось в лучшем случае как подвижничество, а в худшем – как сумасшествие. Однако, опять же, в результате всех этих направленных по западному капиталистическому пути усилий, Россия адаптирует самую консервативную, нерелексивную модель постмодернистской культуры, спекулятивную и коммерциализированную, в которой стратегическое и инструментальное доминирует над сущностным.

В одной из ключевых публикаций, посвященных проблеме институций конца XX века, Дуглас Кримп¹¹ констатирует, что в современном музее «вос-

приятие искусства утратило правдивость и жизненность и до некоторой степени трансформировалось в наши мнения – вместо того, чтобы сохранять потребность в реальности»¹². Воспроизводимость всего и вся нивелирует прежний порядок музейной организации, имевшей в своей основе индивидуальное творчество, понятия аутентичности и оригинальности. «Идеальные» аспекты делают акцент на политической составляющей – властные структуры формируют систему знания и представления, «порядок дискурса». Дальнейшие рассуждения приводят Кримпа к фуконианскому проекту – прежде всего к проблеме скрытой власти и обусловленности существования определенных взглядов и концепций.

Сегодняшняя музейная деятельность – это деятельность политическая, детерминированная художественными интересами не в первую очередь. Арт-институты вынуждены адаптироваться к существующему политическому окружению, воспринимать его идеологию, которая во многом зависит от источника финансовых потоков. Как заявляет в одном из своих интервью директор Музея современного искусства Барселоны Мануэль Борха-Вильел, «сегодняшняя культурная гиперактивность, преломленная в росте количества и увеличении значения институций в последние десятилетия, открывает новую фазу развития западного общества потребления. Музей, вопреки ожиданиям эпохи исторического авангарда, не отделился от современности и не преодолел буржуазную культуру – и в итоге сделался ее главным агентом. <...> Со стороны государственных и частных организаций к музеям предъявляются требования играть



Музей современного искусства в Барселоне (MACBA). Вид здания

активную роль в создании художественной программы, отвечающей исключительно утилитарным концепциям восприятия искусства, призванной привлечь туристов. Побеждает спектакль <...>, а не представление о культуре как о дискурсивном и дискуссионном пространстве»¹³.

Собственно, барселонский музей являет собой одну из наиболее примечательных попыток преодоления спектакля, выстраивания осмысленной и самостоятельной дискурсивной политики, взаимодействия с разного рода инициативами не вписанного в коммерческую логику «андеграунда». Пожалуй, он сумел достичь максимальной автономии от политических манипуляций – в первую очередь благодаря тому, что его бюджет формируется из трех различных источников: от Женеалитат – автономного правительства Каталонии, Муниципалитета Барселоны и частного фонда, созданного специально для поддержки музея. Финансируемая из различных и преимущественно «общественных» источников институция мыслится как одно из многих «общественных» пространств, открытых для критических выступлений, дискуссий, отображающих как «гегемони-

стические», так и протестные и альтернативные практики.

Отдельные художественные институции оказываются в состоянии реагировать на активизацию политически критической проблематики в современном искусстве, а активисты, несмотря на критику институционализации, идут с ними на контакт. Прежде всего, речь идет о государственных и общественных некоммерческих организациях; институции, подчиненные законам рынка, в основном оставляют подобного рода инициативы без внимания. При этом институциональное пространство рассматривается участниками современных движений не как «пространство власти» (чем они принципиально отличаются от своих предшественников в 1960–70-е годы), а как одно из многих коммуникативных и «общественных» полей для применения своих стратегий.

Именно в такой открытости реальному, полному антагонизму миру, в гибкости и вдумчивости музейной политики, в некоем отстраненно-нейтральном и в то же время «вовлеченном» взгляде, чутко рефлексирующем реальное положение вещей – а не манифестирующем «то, как оно должно быть» – видится шанс на выживание сегодняшней институции. Отделение от машины «культурной индустрии», отказ от апроприации художественного продукта, создание социально вовлеченного, но не «ангажированного», автономного художественного пространства может быть панацеей от дальнейшего «влипания» в служение сторонним интересам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Shapiro M. *Diderot on the artist and society* // Shapiro M. *Theory and Philosophy of art: Style, Artist, and Society*. New York, 1994. P. 204.

² Ibid. P. 207.

³ Маринетти Ф. Манифест Футуризма. // *Le Figaro*, 20 февраля 1909. Цит. по: Медиаэнциклопедия ИЗО, <http://visaginat.ru>; Малевич К.С. О музее. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 132 – 135.

⁴ Малевич К. С. Проект Дома Искусств. // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М., 2004. С. 82.

⁵ Гройс Б. Борьба против музея или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве. // *Арт-Азбука*. Под ред. М. Фрая. <http://azbuka.gif.ru/critics/grois-borba-s-muzejami>

⁶ Krauss, R. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. // *October*, № 54. NY, 1990. P. 3 – 17.

⁷ Mandel E. *Late Capitalism*. Lnd., 1978. P. 387.

⁸ Krauss, R. Ibid. P. 17.

⁹ Ibid. P. 7.

¹⁰ Алексеев Н. О человеческом. Возможно, слишком человеческом. // *Интернет-портал* gif.ru, 18.09.07. <http://www.gif.ru/reviews/maenschlich>

¹¹ См.: Crimp D. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, 1993.

¹² Ibid. P. 295.

¹³ Borja-Villel M. J. *Museo, memoria e identidad*. // *Catálogo colección MACBA*. Barcelona, 2003. P. 9 – 10.

Дарья Пыркина
Родилась в 1980 г. в Москве. В 2003 г. закончила отделение истории искусства исторического факультета МГУ. Искусствовед, куратор, критик. Занимается изучением современного испанского искусства. В настоящее время проходит стажировку в Музее современного искусства в Барселоне. Живет в Москве.

БОРИС ГРОЙС

Номеда и Гедиминас
Урбонас

«Архив Про-тест
лаборатории»,
документация
проекта,
2005–2007



Не вызывает сомнения, что одна из характернейших черт новейшего искусства – это стремление вовлечь в художественный процесс внешних участников со стороны, т.е. стремление построить произведение искусства на соучастии с другими. Повсюду возникают многочисленные художественные группы, отстаивающие идею коллективного, а то и анонимного авторства. Речь идет о событиях, проектах, политических акциях или автономных образовательных институциях, которые хотя зачастую и инициированы отдельными художниками, но требуют для своей реализации участия многих людей. Кроме того, эти художественные практики ставят перед собой цель привлечь к сотрудничеству публику, активизировать ту общественную среду, в которой они разворачиваются¹. Короче говоря, мы имеем дело с систематическими попытками поста-

вить под вопрос и изменить основополагающее условие функционирования искусства, сложившееся в эпоху модернизма, а именно радикальное разделение между художником и его публикой. Разумеется, эти попытки не новы и имеют длительную генеалогию. Можно даже утверждать, что продолжительность этой генеалогии равна истории существования современного искусства. Уже во времена раннего романтизма, то есть в конце XVIII – начале XIX века, художники начали объединяться в группы и сетовать по поводу отчуждения искусства от публики. На первый взгляд эти жалобы кажутся странными, ведь граница, разделяющая художников и их аудиторию, была результатом секуляризации искусства, его освобождения от опеки и цензуры со стороны церкви. Однако эпоха, когда искусство наслаждалось вновь обретенной свободой,

оказалась недолгой. Современное разделение труда, благодаря которому искусство обрело свой новый социальный статус, многим художникам показалось не слишком выгодным.

Ситуация в общих чертах выглядит так: художник изготавливает и показывает свое искусство, публика смотрит и оценивает то, что он показал. На первый взгляд такая расстановка сил выгодна прежде всего художнику, выступающему в роли самостоятельного, активного, деятельного индивидуума перед пассивной, анонимной массой зрителей. Художник может прославить свое имя, в то время как имена зрителей, чье одобрение обеспечило ему успех, остаются неизвестными. Таким образом, современное искусство легко может быть принято за своеобразную машину по производству карьеры художника за счет публики. Но при этом упускается из виду то, что в условиях современности художник целиком отдан на милость публики. Если произведение искусства не нравится публике, оно уже не имеет никакой ценности. В сущности, оно тут же превращается в мусор. Это и есть главный изъян искусства в современную эпоху: художественное произведение лишено собственной, не зависящей от суждения публики, внутренней ценности, поскольку для искусства, в отличие, например, от науки и техники, не существует необходимого, не зависящего от настроений и вкусов публики применения. Статуи в языческих храмах были воплощениями богов: люди в них верили, им моли-



Номеда и Гедиминас Урбонас

«Архив Про-тест
лаборатории»,
документация
проекта,
2005–2007

лись, ждали от них помощи или кары. В христианстве, хотя оно и считало Бога невидимым, существовала традиция иконопочитания. Здесь произведение искусства имело совершенно другое значение, нежели в секуляризованное Новое время. Конечно, в прежние исторические эпохи тоже можно было отличить хорошую работу от плохой. Но эстетическое неудовольствие еще не являлось достаточной причиной для того, чтобы выбросить художественное произведение на свалку. Плохо изваянный идол или плохо написанная икона все еще принадлежали к порядку сакрального. Было бы святотатством отправить их в мусорную яму. В контексте религиозного ритуала с одинаковым успехом и эффективно могут использоваться как эстетически привлекательные, так и эстетически непривлекательные про-

изведения. В рамках религиозной традиции произведение искусства имеет собственную, «внутреннюю» ценность, автономную в силу своей независимости от эстетического суждения аудитории. Эта ценность возникает благодаря участию художника и его публики в общей религиозной практике, благодаря их принадлежности к одному и тому же религиозному сообществу, которая делает относительным разрыв между ними.

Секуляризация означала радикальное обесценивание искусства. Потому-то Гегель и мог утверждать, что в Новое время искусство есть дело прошлого. Современному художнику не приходится рассчитывать на то, что кто-то будет молиться перед его работой, ждать от нее практической помощи или стараться избежать исходящей от нее угрозы. Все, на что он может

надеяться, так это на то, что кто-нибудь проявит внимание к его произведению и поинтересуется его ценой. Цена значительно повысила иммунитет искусства перед вкусом публики. Многое из того, что хранится в современных музеях, давно оказалось бы на свалке, если бы вкус публики не был ограничен в своем непосредственном воздействии соображениями экономического характера. Совместное участие в экономической деятельности смягчает радикальный раскол между художником и публикой и вынуждает последнюю с почтением относиться к произведению искусства из-за его высокой цены, даже если это произведение ей не нравится. Однако между религиозной и финансовой ценностью художественного произведения имеется большая разница. Стоимость произведения искусства есть количественное выражение эстетического удовольствия, получаемого другими от этого произведения. Но вкус других не является обязательным для каждого отдельного зрителя – в отличие от религиозного ритуала. Поэтому уважение, вызываемое стоимостью художественного произведения, не переводится автоматически в уважение к этому произведению как таковому. Общеизвестную и непреложную ценность произведения можно пытаться найти только в некоммерческой (а то и последовательно антикоммерческой) – и одновременно коллективной – практике.

В силу этого многие художники Нового времени стремились вновь обрести общую почву с публикой, чтобы тем самым заставить зрителя отказаться от его пассивной роли и ликвидировать комфортную эстетическую дистанцию, позволяющую ему безучастно, с гарантированной внешней

позиции оценивать произведение искусства. Стремясь решить эту задачу, многие из этих художников вступили на путь политической ангажированности. Религиозное сообщество было в данном случае заменено политическим движением, в котором могут принять равное участие и художник, и его публика. Однако для генеалогии партиципативного искусства особенно важны художественные практики, не только связавшие свою судьбу с тем или иным социально-политическим проектом, но и придавшие коллективный характер своей собственной, внутренней логике и своим собственным методам производства. Если зритель с самого начала вовлечен в художественную практику, любая критика, которой он эту практику подвергает, превращается в самокритику. Решение художника отказаться от своей претензии на исключительное авторство, казалось бы, дает дополнительное преимущество зрителю. Но в конечном счете в выигрыше оказывается именно художник, поскольку принесенная им жертва избавляет его от той власти, которой обладает над современным произведением искусства холодный взгляд безучастного зрителя.

1. Тотальное произведение искусства: самопожертвование художника

Первым, кто начал развивать эту стратегию, был Рихард Вагнер, чье эссе «Искусство будущего» (1849 – 1850) определило направление последующих дискуссий по поводу интерактивного искусства. Имеет смысл резюмировать основные тезисы этой работы. «Искусство будущего» было написано Вагнером вскоре после поражения революции 1848 года. Выдвинутый в нем художественный проект

предлагал реализовать эстетическими средствами те цели, которые движению 1848 года не удалось реализовать политически. Уже в начале своего текста Вагнер констатирует, что типичный художник его времени – это эгоист, абсолютно далекий от жизни своего народа, работающий для удовлетворения прихоти богачей и к тому же подчиняющийся исключительно законам моды. Произведение искусства будущего должно воплотить в себе «растворение эгоизма в коммунизме»². Для достижения этой цели художники должны преодолеть свою общественную изоляцию, причем в двояком отношении. Во-первых, они должны ликвидировать разделение искусства на разные виды, или, как сказали бы мы сегодня, на разные медиа. Это преодоление медиальных границ означает, что художники создадут товарищества, в которых примут участие специалисты в разных видах искусства. Во-вторых, эти товарищества художников откажутся от репрезентации произвольных, чисто субъективных сюжетов и точек зрения и вместо этого перейдут к выражению коллективной художественной воли народа. Художникам предстоит понять, что только народ является подлинным творцом. «Следовательно, не интеллигенция изобретательна, а сам народ, ибо нужда заставляет его быть таковым: все великие изобретения есть деяния народа, тогда как изобретения интеллигенции являются лишь производными от этих деяний, эксплуатирующими, а то и искажающими эти деяния»³. Вагнер предстает здесь как последовательный материалист, который ищет истину не в духе, а в материи, веществе, жизни, природе. Народ понимается им как вещество социальной жизни – и поэ-

тому он призывает художника отказаться от своего субъективного, исходящего из произвольных оснований духа и приобщиться к веществу, к материи жизни.

Таким образом, медиальный синтез, к которому призывает и который пытается практиковать в собственном искусстве Вагнер, ни в коем случае не следует понимать в сугубо формалистическом смысле. Речь не идет о мультимедийном зрелище, призванном захватить воображение отдельного зрителя. Скорее, с точки зрения Вагнера, соединение различных художественных медиа – лишь средство для достижения цели, состоящей в том, чтобы добиться единства в практике отдельных художников, единства между художниками и единения художника и народа. Человек при этом понимается Вагнером также материалистически – в первую очередь как тело. Отдельные виды искусства, по его мнению, представляют собой всего лишь отделенные от целостности человеческого организма, формализованные, механизированные, технизированные телесные функции. Люди поют, танцуют, пишут стихи или картины, так как все эти практики происходят от естественных свойств человеческого тела. Обособление и профессионализация этих практик – своего рода грабеж. Однако все расхищенное должно быть возвращено законному владельцу, отдельные виды искусства должны вновь объединиться, чтобы открылась возможность восстановить как внутреннее единство каждого человека, так и единство всего народа. Проект тотального произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*) обладает для Вагнера в первую очередь социальным и даже политическим смыслом:



Номеда и Гедиминас Урбонас

«Архив Про-тест
лаборатории»,
документация
проекта,
2005–2007

«Тотальное произведение искусства, охватывающее все виды искусства, с тем чтобы в определенной степени израсходовать, свести на нет каждый из них, используя эти виды только как средства для достижения общей цели, состоящей в законченном, непосредственном изображении целостной человеческой природы, – это великое тотальное произведение искусства он (художник – Б.Г.) понимает не просто как случайное и возможное дело рук одиночки, а как необходимый коллективный труд людей будущего»⁴.

Указание на будущее, конечно же, не случайно. Вагнер не рассчитывает на то, что тотальное произведение искусства будет создаваться для народа в его нынешнем состоянии, который, как он пишет, безнадежно расколот на элиту и чернь. Скорее народ будущего станет результатом реализации проекта тотального произведения искусства, а оно, считает Вагнер, может быть только драмой, которая объединит весь народ, принимающий в ней участие. Сюжетом же этой драмы должны стать гибель, закат индивидуума как такового, ведь только такой сюжет способен символически преодолеть изоляцию

художника и утвердить единство народа: «Человек предъявляет доказательство своего полного и окончательного отказа от эгоизма, внушает нам представление о своем абсолютном растворении во всеобщем только своей смертью, причем смертью не случайной, а необходимой, обусловленной его собственным решением, исходящим из полноты его существа и подтвержденным его деяниями. Пламя такой смерти есть самое достойное из того, на что способен человек»⁵. Индивид должен погибнуть, чтобы его смерть стала основанием коллективного, или, как сказал бы Вагнер, коммунистического общества. Конечно, при этом сохраняется различие между героем драмы, приносящим себя в жертву, и исполнителем, изображающим эту жертву на сцене, – так, по крайней мере, кажется на первый взгляд. Но Вагнер настаивает на том, что в тотальном произведении искусства это различие устраняется, поскольку исполнитель «не только изображает деяние прославленного героя, но и морально его повторяет, своим самоотречением доказывая, что и он в своем искусстве реализует необходимое деяние, поглощающее без остатка весь его индивидуализм»⁶. Исполнитель должен пожертвовать своей саморепрезентацией ради репрезентации героя или, как пишет Вагнер, «израсходовать, свести на нет художественные средства» и тем самым стать равным герою, роль которого играет. А исполнитель для Вагнера – не только театральный актер, но и поэт, и художник, по сути это автор тотального произведения искусства, который становится исполнителем именно потому, что он публично инсценирует принесение в жертву своего художественного эгоизма, своей

изоляции, своей мнимой автономии»⁷.

Этот пассаж играет ключевую роль в эссе Вагнера. Автор тотального произведения искусства отрекается от своей субъективной, авторитарной власти в результате того, что он сводит свою роль к воспроизведению древних религиозных ритуалов жертвоприношения, священных празднеств античности, героической смерти во имя общего блага. Для Вагнера, в отличие от более поздних теоретиков французского структурализма и постструктурализма – Ролана Барта, Мишеля Фуко, Жака Деррида и многих других, – автор не умер. Будь он мертв изначально, невозможно было бы отделить искусство, основанное на идее соучастия, от любого другого, так как это различие возникает только в результате торжественного самопожертвования автора. Однако всеобщее ликование по поводу самоубийства автора не должно скрыть от нашего внимания то обстоятельство, что инсценировка этого самоубийства по-прежнему носит индивидуальный, авторский характер. Более того, можно утверждать, что только инсценировка самоотречения, саморастворения в человеческой массе дает автору возможность взять зрителя под свой контроль, поскольку, как уже было сказано, зритель при этом теряет свою надежную внешнюю позицию, свою дистанцию по отношению к произведению искусства и становится не только участником, но и частью художественного произведения. Таким образом, можно сказать, что тотальное произведение искусства означает не ограничение, а, напротив, расширение власти автора.

Вагнер полностью отдавал себе отчет в этой диалектике партиципативного искусства

будущего. В частности, он говорит о том, что тотальное произведение искусства требует диктатуры исполнителя-поэта, подчеркивая при этом, что основанием для этой диктатуры может быть только всеобщее воодушевление и готовность других художников к сотрудничеству. Вагнер пишет: «Ничто так не укрепляет власть индивидуальности, как свободное товарищество художников»⁸. Это товарищество создается с одной лишь целью – предоставить исполнителю-поэту сцену, на которой он может торжественно отречься от своего авторского статуса и раствориться в народе. Значение всех прочих членов артистического товарищества целиком определяется их участием в этом ритуале самопожертвования. Интересен в этом отношении вагнеровский анализ комедии. По его мнению, трагическая и славная гибель есть prerogative главного исполнителя. В случае же остальных исполнителей – тех, кто получают свой индивидуальный статус только благодаря участию в самопожертвовании главного героя, – то инсценировка их авторства и его возможного краха неизбежно приобретает комический характер. Вагнер пишет: «Герой комедии противоположен герою трагедии: если последний – коммунист, то есть человек, который в силу своего характера свободно принимает необходимость растворения во всеобщем <...>, то первый – это эгоист, враг всеобщего, чья борьба заканчивается поражением. Эгоист растворяется во всеобщности вынужденно <...>, теряя почву для поддержания своего себялюбия, он находит последнее спасение в неизбежном признании необходимости. Так что в комедии еще более непосредственным образом, чем в трагедии, артистическое

товарищество как воплощение всеобщности становится уделом поэзии»⁹. Таким образом, у Вагнера отречение художника от своего авторства с целью основания коммунистического товарищества художников остается амбивалентным. Растворение художника в народе еще более проблематично – оно происходит на содержательном уровне, публика же может лишь символически идентифицировать себя со смертью героя. Поэтому художественный язык Вагнера остается чуждым народу, и в своем эссе «Что такое искусство?» Лев Толстой в блистательной и ироничной манере описывает неприятное впечатление, вызываемое операми Вагнера у «нормального» слушателя, который не готов или не способен проникнуть в их скрытое символическое значение. В дальнейшем искусство предложило гораздо более радикальные программы депрофессионализации и попыталось гораздо более непосредственным образом интегрировать зрительскую массу, чем на это были способны оперы Вагнера.

2. Экссесс, скандал, карнавал

Многие радикальные авангардные движения начала XX века встали на путь, предсказанный Вагнером в его «Искусстве будущего». Italianские футуристы или цюрихские дадаисты представляли собой товарищества художников, практиковавшие различные формы растворения индивидуального авторства в коллективной идентичности. Одновременно они нашли способ активизировать публику, скандализируя ее, а то и подвергая прямым психическим атакам. Italianские футуристы, сплотившись вокруг своего лидера Филиппо Томмазо Маринетти, пытались вывести публику из состояния созерца-

тельной пассивности, для чего систематически устраивали публичные скандалы, нередко заканчивавшиеся коллективными драками. В цюрихском кабаре «Вольгер» участники дадаистских акций, главным вдохновителем и организатором которых был Хуго Балль, кстати, прямо ссылавшийся на идеал тотального произведения искусства, также провоцировали публику и стремились утопить свои представления в общем беспорядке. К аналогичной стратегии позднее прибегали Андре Бретон и возглавляемая им группа сюрреалистов, которые отказывались от сознательного контроля над процессом создания художественного произведения в пользу спонтанной манифестации бессознательного, одновременно апеллируя к идее политической ангажированности и постоянно провоцируя публичные скандалы. Различные группы русских авангардистов 1910 – 1920-х годов в несколько иной форме пытались избавиться от традиционной фигуры одинокого художника-творца, с тем чтобы вовлечь в художественную практику широкие массы и превратить в одно тотальное произведение искусства страну победившего коммунизма, где совершается процесс перманентного растворения индивидуального в коллективном.

Противники подобных практик часто обращают внимание на их повторяемость, которая со временем лишает эти опыты их шокирующей, провокационной силы. Многим кажется, что повторение аукторальной жертвы снижает, а то и вовсе аннулирует ее ценность. Однако литература по данному предмету говорит нам, что эффективность жертвоприношения в первую очередь есть результат его ритуализованного



**Номеда и Гедиминас
Урбонас**

*«Архив Про-тест
лаборатории»,
документация
проекта,
2005–2007*

характера. Так, в описании Жоржа Батая, ритуалы жертвоприношений у ацтеков как раз в силу своей повторяемости снова и снова обновляют жизненную силу коллективного, общественного тела¹⁰. Роже Кайуа в книге «Человек и сакральное» описывает разрушение социального порядка в момент естественной или ритуально инсценированной смерти монарха, которое заставляет народ выйти из состояния пассивности и возобновляет его единство¹¹. При этом не следует забывать, что религиозные ритуалы жертвоприношений неизменно предполагали фигуру главного исполнителя, игравшего роль короля или бога. Он был предметом общего поклонения, а затем приносился в жертву. В отличие от него современный художник, как правило, сохраняет жизнь, но и для него дело не обходится без ущерба.

Его жертва состоит в том, что он утрачивает себя, отрекается от уникальности своего художественного «я» в повторяемости жертвенного ритуала. Это, так сказать, жертва второй степени. Поэтому она всегда уникальна – ведь, несмотря на неизменность ритуала, приносимая в жертву индивидуальность художника всякий раз новая.

В связи с этим интересно отметить, что если Батай и Кайуа, близкие к сюрреалистическому круту, описывали ритуалы жертвоприношений в трагических тонах, то Михаил Бахтин поместил те же самые ритуалы в контекст карнавала, народного увеселения и забавы¹². Бахтин разрабатывал свою теорию карнавала в 30 – 40-е годы в стране, которая сама себя понимала как воплощенное коммунистическое товарищество. В таком товариществе индивидуализм, если воспользоваться выраже-

нием Вагнера, теряет почву под ногами – эгоист здесь автоматически превращается во врага народа. Поэтому не случайно Бахтин описывает гибель одинокими, его растворение во всеобщем в терминах комедии, а не трагедии. Эта гибель вызывает в народе только смех – веселый карнавальный смех, который, по мнению Бахтина, служит основой общего празднества. Поэтому, считает Бахтин, карнавал гораздо в большей степени, чем трагедия, может служить прообразом тотального или, как он выражается, карнавального произведения искусства будущего. Далекое от трагических и мрачных нот, подчас звучащих в рассуждениях Вагнера, такое произведение создает жизнерадостную атмосферу, инсценируя и прославляя победу коллективной жизни, коллективного тела над индивидуальным духом.

В 60-е годы, как известно, происходит широкое возвращение к коллективным способам организации художественной активности, а также таким ее формам, как хеппенинг и перформанс. В качестве примеров можно сослаться на движение Флюксус, Ситуационистский Интернационал Ги Дебора, Фабрику Уорхола. Все они стремились, с одной стороны, к сотрудничеству разных художников, а с другой – к синтезу различных художественных медиа. То, как именно позиционировали себя эти художники – как пропагандистов, провокаторов или шоуменов, – не столь важно по сравнению с тем фактом, что все они в равной степени пытались девальвировать символическую ценность искусства и растворить свое индивидуальное и авторское начало в стихии всеобщего. При этом их опыты носили в большей степени комический, нежели трагиче-

ский характер. Лишь немногие (но зато наиболее значительные) исключения из этого правила были связаны с реализацией вагнеровского идеала трагической, героической смерти. К их числу относится судьба Ги Дебора. Случай Дебора представляет собой лучший пример того, с какими неразрешимыми проблемами сталкивается тот, кто последовательно и целенаправленно пытается реализовать проект собственной гибели. Но неразрешимость этих проблем не только не является аргументом против проекта тотального произведения искусства – напротив, она служит формально-логической гарантией его воплощения. Ведь этот парадокс означает поражение автора тотального произведения искусства, стремящегося инсценировать в нем собственный конец, а значит, позволяет ему достичь этой цели и публично продемонстрировать собственный крах.

При всех исторических, идеологических, эстетических и прочих различиях есть нечто общее, что объединяет описанные выше попытки реализации тотального произведения искусства. Все они предполагают материальное, телесное присутствие художника и его публики в «реальном» пространстве. Будь то опера Вагнера, скандал футуристов или ситуация ситуационистов – все эти опыты ставят целью объединить художника и публику в каком-то определенном месте. Но как быть с виртуальными пространствами и виртуальным соучастием, которые все в большей степени определяют культурную и, в частности, художественную практику наших дней? Что означает в данном случае – быть интерактивным? Особая сложность этого вопроса заключается в том, что современный чело-

век вообще не склонен замечать в этом какую бы то ни было сложность, так как современные дигитальные медиа, прежде всего Интернет, считаются интерактивными по определению. Выходит, достаточно быть простым пользователем этих медиа, чтобы принести необходимую жертву и стать интерактивным.

3. Насколько Интернет *coll*?

Бесспорным источником этого мнения является знаменитая книга Маршалла Маклюэна «Понимая медиа» (*Understanding Media*, 1964). Во многих отношениях маклюэновская теория медиа напоминает идеи Вагнера. Оба рассматривают отдельные средства коммуникации как расширения соответствующих способностей человеческого тела. Для обоих человек есть своего рода прамедиум, по отношению к которому остальные медиа являются производными. Недаром книга Маклюэна имеет подзаголовок «Расширения человека» (*The Extensions of Man*). Но, в отличие от Вагнера, проект Маклюэна не несет идеи возвращения к прамедиуму, к человеку, к народу, с целью преодоления изоляции отдельного человека, связанной со взаимным обособлением отдельных медиа, и ко всеобщему сотрудничеству. Маклюэн видит причину современной изоляции индивидуума (прежде всего интеллектуалов и художников) не в обособлении медиа друг от друга, а в специфических особенностях конкретных медиа, доминирующих в современную эпоху. Он, как известно, различает «горячие» механические медиа, наиболее важным среди которых является письмо или книгопечатание, и «холодные» электронные медиа, например телефон или телевидение. Только горячие медиа,

считает Маклюэн, ведут к фрагментации общества, в то время как холодные электронные медиа, напротив, формируют всемирные, интерактивные пространства и практики, преодолевающие изоляцию отдельного автора, так что «нет более возможности принять отчужденную и диссоциированную роль западного литературного человека»¹³. Далее Маклюэн пишет: «Электрическая скорость смешивает доисторические культуры с горстками индустриальных торговцев, бесписьменные культуры – с полуписьменными и послеписьменными»¹⁴. Возникает впечатление, что в новых медийных условиях реализация вагнеровской программы тотального произведения искусства, способного объединить весь народ независимо от уровня образования отдельных социальных групп, становится лишь делом технического прогресса – причем достигается это не за счет синтеза всех медиа, а за счет всеобщего перехода от горячих механических к холодным электронным медиа.

Этот переход понимается Маклюэном не как возвращение к прамедиуму, к человеческому телу, а как глубокий наркоз, по сути, полное отключение человека. Маклюэн полагает, что любое внешнее расширение человеческого тела одновременно означает его «самоампутацию»: телесный орган, получающий медийное расширение, как бы отключается – Маклюэн называет это оцепенением (*numbing*)¹⁵. Поскольку же электронные медиа, по его мнению, представляют собой расширение нервной системы человека, определяющей функционирование его организма в целом, их возникновение означает полное и окончательное отключение, оцепенение, *numbing* человека. Маклюэн предиа-



Номеда и Гедиминас Урбонас

*«Архив Про-тест
лаборатории»,
документация
проекта,
2005–2007*

гаст видеть в искусстве «точную информацию о том, как следует перестроить собственную душу, чтобы вовремя предупредить очередной удар со стороны наших собственных расширенных способностей»¹⁶. Иными словами, искусство для него — это скорее средство адаптации человека к тотальному производству искусства, чем его создание.

Однако, как бы там ни было, возникает вопрос, насколько анализ Маклюэна, который апеллировал главным образом к медиуму телевидения, применим к Интернету. На первый взгляд Интернет столь же холоден, как ТВ, а может быть, даже холоднее в силу еще большей быстроты и глобальности. Действительно, большинство комментаторов покажет, что Интернет еще более интерактивен и открыт, чем ТВ, потому что он явно активизирует своих пользователей, побуждая и даже принуждая их к активному взаимодействию и единению. Но эта оценка Интернета как интерактивного медиума глубоко проблематична — причем именно с точки зрения маклюэновской теории. Маклюэн пишет: «Есть основной принцип, отличающий такое горячее средство коммуникации, как радио, от такого холодного средства, как

телефон, или такое горячее средство коммуникации, как кино, от такого холодного средства, как телевидение. Горячее средство — это такое средство, которое расширяет одно-единственное чувство до степени «высокого разрешения». Высокое разрешение — это состояние наполненности данными»¹⁷. Это можно переформулировать следующим образом: для холодного медиума нет разницы между образованными и необразованными — он не требует способности к концентрации и специальных знаний. В этом смысле телевидение действительно интерактивно: для того, чтобы включить телевизор, не требуется специальных, профессиональных познаний. Одновременно медиум ТВ холоден, поскольку он передает небольшие порции информации в относительно свободной последовательности, так что зритель может при этом оставаться «холодным», несконцентрированным. Интернет же, наоборот, продуцирует информацию в огромном избытке. Эффективное пользование Интернетом требует различных специальных навыков и в особенности высокой степени концентрации. К тому же применяемая при этом техника постоянно меняется и совершенствуется — что также способствует дифференциации пользователей, причем эта дифференциация имеет как интеллектуальный, так и экономический характер. Эффективное использование Интернета зависит от образования и благосостояния, которые в нашем мире отнюдь не являются всеобщим достоянием. Конечно, можно мечтать о том или даже требовать того, чтобы все люди получили равный доступ к информационной сети и все население превратилось в интернет-общину. Одна-

ко это требование напоминает политику всеобщей грамотности, с давних пор практикуемую Западом и в значительной степени несущую ответственность за ту комбинацию индивидуализации и унификации, которая вызывает столь резкую критику Маклюэна. Даже если всеобщий доступ к Интернету станет реальностью, это ничего по сути не изменит, поскольку сохранится различие между профессионалами и простыми пользователями — то же самое различие, которое привнесло раскол в современные общества с почти стопроцентной грамотностью их населения.

Виртуальное пространство Интернета едва ли отличается от прежнего литературного пространства. Интернет не сменяет книгопечатание (так же, как телевидение не сменяет прессу) — он лишь делает его более доступным, быстрым, дешевым, но и более требовательным по отношению к пользователю. В наши дни пользователь должен сам печатать, оформлять и иллюстрировать свои тексты, вместо того чтобы просто отправить их в издательство и спокойно пойти домой, как это было в прежние времена. Книгопечатание, названное Маклюэном горячим медиумом, не меняет при этом своей основополагающей природы, а если и меняет, то лишь становясь еще горячее из-за того, что сложность обращения с ним возрастает. В конечном счете Интернет действительно может быть признан интерактивным медиумом, но в том же самом смысле, что и литературное пространство. Все, что попадает в эти пространства, принимается к сведению другими участниками процесса коммуникации и провоцирует их реак-

цию, которая в свою очередь провоцирует дальнейшие реакции и т. д. Пусть литературное пространство фрагментировано, но его протагонисты неизбежно взаимодействуют, соревнуясь друг с другом и борясь за признание. Интернет также представляет собой медиум конкурентной борьбы, где постоянно ведется учет того, сколько посетителей вышли на тот или иной сайт, скольких упоминаний удостоился тот или иной пользователь и т. д. Интерактивность такого рода не имеет ничего общего с растворением индивидуума в народе, о чем в конечном счете мечтали и Вагнер и Маклюэн. Цель искусства соучастия, развивающего вагнеровскую традицию тотального произведения искусства, состоит не в том, чтобы дожидаться результатов технического и социального прогресса, который, как известно, бесконечен, а в том, чтобы здесь и сейчас инспирировать художественные события, равно доступные для всех независимо от уровня образования, профессионализма и квалификации. Речь идет не о просвещении и профессионализации масс, а о депрофессионализации, детехнизации искусства. Потасовки, которые устраивали футуристы, или инсценируемый дадаистами хаос не требовали от публики никаких специальных художественных навыков (равно как и компьютеров, принтеров, модемов и проч.), необходимых для того, чтобы в них поучаствовать. Они действительно приглашали к соучастию весь народ. Столь же немногие познания требовались от публики для того, чтобы идентифицировать писсуар Дюшана или банку супа «Кэмпбелл» Уорхола – и вслед за этим, быть

может, возмутиться тому, что эти профанные предметы получили доступ в выставочные пространства. Напротив, распространение Интернета и других цифровых технологий означает обратную профессионализацию и технизацию искусства, причем в невиданных ранее масштабах. В связи с этим встает вопрос, насколько Интернет поддается растворению в медийном синтезе, может ли материальное пространство одолеть виртуальное.

Такую возможность дает выставочное пространство, и в особенности пространство художественной инсталляции, в которой цифровые технологии помещаются в контекст других медиа. Это и есть среда, объединяющая анонимную массу посетителей художественной выставки или инсталляции по ту сторону коллективного опыта, совместной работы, общих интересов и принадлежности к определенному социальному слою. Иными словами, речь идет о толпе, которая проходит через пространства современных инсталляций, давно утративших свой элитарный характер. Относительная обособленность художественного пространства означает вовсе не бегство из мира, а децентрализацию, детерриториализацию зрителя, открывающую ему перспективу мира как целостности. Кроме того, выставка, где используются Интернет и другие цифровые технологии, обнаруживает материальную, вещественную сторону этих медиа – *hardware*, материал, из которого они сделаны. Аппараты, оказывающиеся при этом в нашем поле зрения, разрушают иллюзию того, что в царстве цифровых технологий все важное случается на

экране. Происходит растворение виртуальности в реальном пространстве – процесс, противостоящий растворению реального пространства в виртуальности, процесс, которого в свое время требовал от искусства Маклюэн.

Перевод с немецкого Андрея ФОМЕНКО

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См., например: Claire Bishop (Ed.), «Participation», Whitechapel, London/The MIT Press, Cambridge, Ma. 2006; Nina Möntmann, «Kunst als sozialer Raum», Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2002.
- ² Richard Wagner «Das Kunstwerk der Zukunft», in: Richard Wagner «Sämtliche Schriften und Dichtungen», Breitkopf und Härtel, Leipzig 1912, Band 3, S. 51.
- ³ Ibid., S. 53.
- ⁴ Ibid., S. 60.
- ⁵ Ibid., S. 164.
- ⁶ Ibid., S. 166.
- ⁷ Ibid., S. 161.
- ⁸ Ibid., S. 165.
- ⁹ Ibid., S. 166.
- ¹⁰ Georges Bataille. Die Aufhebung der Ökonomie. Matthies und Seitz, München 1985, S. 93ff.
- ¹¹ Катя Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003.
- ¹² Михаил Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990.
- ¹³ Маршалл Маклюэн. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. – М.: «Жуковский», 2003, с. 6.
- ¹⁴ Там же, с. 20.
- ¹⁵ Там же, с. 50ff.
- ¹⁶ Там же, с. 78.
- ¹⁷ Там же, с. 27.

Борис Гройс
Философ, теоретик и критик современного искусства. С 1981 г. живет в Германии. Автор фундаментальных исследований современной художественной культуры. Один из наиболее авторитетных в Европе интерпретаторов современной русской культуры. Живет в Кельне.



БЕЗРАБОТНАЯ НЕГАТИВНОСТЬ

ОПЫТ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ ИСКУССТВА

ОКСАНА ТИМОФЕЕВА

За нами захлопнулась ловушка позитивности. Теперь – в дурной бесконечности повторения – мы слышим только это. Посторонние шумы до нас не доходят. Изломанное тело «народа» встречает ликованием инъекцию позитивных ценностей. В трепете неутолимой жажды, умолкнув, содрогаются рты – океан улыбок! Это священный трепет, обращенный к сиянию вершины, которое вмиг преобразило коллективный топос. В зеркалах лиц – удовлетворение как будто оправданной надежды, счастье, застывший экстаз. Позитивность нависла над нами подобно сверкающему облаку, к которому тянутся руки. Мы все – почти все – приветствуем так скоро явленное чудо, не скрывая радости. Позитивность пришла в общество, изодранное противоречиями, как старое покрывало, – и принесла с собой умиротворение, единство. Мы преобразились в абсолютный дух. Нас уже нет.

В тридцатых годах XX века, комментируя «Феноменологию духа» Гегеля, Александр Кожев утверждал, что негативность, воля отрицать налично данное бытие, сделала животное человеком. Она же в ходе истории делала рабов господами, поддерживая в человечестве болезненную напряженность борьбы за признание. Честолюбивое существо, в своем агрессивном неприятии всего, что ограничивало его свободу, готовое идти до конца, строило и разрушало государства, мечась от револю-

ции к террору и обратно. Оно победило, и его окончательная победа положила конец негативности в той мере, в какой цель истории – учреждение власти, пользующейся всеобщим признанием, – была достигнута. Такова теория Кожева, заявившего, что история закончилась с установлением тотального гомогенного государства, где абсолютная власть совпадает с абсолютным знанием. Знанием, которое никто уже не сумеет оспорить или опровергнуть, потому что, вобрав в себя всю бесконечность ошибок, оно пришло к абсолютной истине.

Конец истории Кожев признавал как факт, колеблясь, впрочем, между несколькими версиями локализации начала этого конца, точки безвременья, которая теперь будет лишь расширяться до бесконечности в пространстве. Сначала он полагал, что такой точкой является сталинское государство, затем – либеральная демократия американского типа. Безмятежное потребление казалось возвратом человека в животное состояние, но возврат не простым, а таким, при котором первоначальная зависимость от природы была как будто преодолена за счет обретенного в борьбе богатства материального мира. Однако в 1959 году, посетив Японию и в очередной раз пересмотрев свои взгляды, философ понял, что человек, даже отказавшись от идеи преобразования мира, не станет снова животным, если из

чистого снобизма и вне каких бы то ни было субъективных претензий он способен лишить себя жизни. Человек останется, просто его негативность будет снята позитивностью чистой формы, освобожденной от содержания. Поэтому перспектива конца истории, решил Кожев, заключается в медленной, но верной «японизации» западных людей (включая русских)¹.

Сегодня нам следовало бы согласиться, что гегелевская тотальность находит свое воплощение в образах капиталистической глобализации. И неважен ее реальный или воображаемый геополитический исток: главенство формы – товарной формы – учреждается в пространственной гомогенности, подчиняющей себе чувственное восприятие. Все более позитивное, оно стирает защитный экран между нами и вечностью, которую мы, таким образом, обретаем в лучшем из миров.

Нам следовало бы с этим согласиться, если бы правый философ Александр Кожев был прав и история закончилась. Однако уже в 1937 году в ответ на изложение своей теории он получил возражение, казавшееся крайне невнятным, от Жоржа Батая. Пусть так, допускал Батай, но что тогда делать с негативностью, с моей собственной, живой негативностью, которая становится ненужной в финальной точке, перекрывающей возможность действия, но которой я как человеческое существо не

Ольга Чернышева
«Шоссе #8», фото,
2007



Ольга Чернышева
«Шоссе #8», фото,
2007

перестая быть? В письме «Х, руководителю семинара по Гегелю», он назвал такую негативность «безработной»: «Если действие (“делание”) есть – как говорит Гегель – негативность, тогда встает вопрос, исчезает ли негативность того, кому “больше нечего делать”, или сохраняется в состоянии “безработной негативности”: лично я склоняюсь только к одному решению, поскольку сам я и есть именно “безработная негативность” (я не смог бы определить себя точнее) <...>. Воображаю, что моя жизнь – или ее провал, или, лучше, зияющая рана моей жизни – сама по себе образует опровержение замкнутой системы Гегеля»².

Безработная негативность, продолжал Батай, будет, конечно, искать выхода в искусстве. Но, объективированная в произведении, она станет тогда признанной негативностью, то есть пустой формой без негативного содержания, или, как сказали бы мы сейчас, примет форму товара. А потому в действительности выхода у нее

нет. Постольку, поскольку человек конца истории знает, что «...ничто отныне не может быть отвергнуто», «негативность перед ним как стена»³. Если история закончена, то у нее печальный конец: признание поражения.

В более поздних работах, продолжая думать на эту тему, Батай писал, что история не закончится до тех пор, пока не будет устранено неравенство. А неравенство как раз и идет от негативности человека, утверждающего себя в своем человеческом достоинстве через отрицание всего нечеловеческого и недостойного. Человеческое же достоинство распределяется между людьми неравным образом, и вершиной его является суверенность.

В принципе, суверенность, по мысли Батая, есть во внутреннем опыте каждого: даже самое ничтожное из человеческих существ может отрицать в себе раба, отрицать в себе природу, с необходимостью подчиняющую его необходимости подчиняться – в какое-нибудь случайное мгновение, когда это существо, забывшись, предается разгулу и праздному расточительству. Но человек желает видеть суверенность перед собой. Он ищет вове блистательную форму суверенности, которая приводила бы его в восхищение. Ему нужен субъект-суверен, который принял бы на себя величие, встав над вещами, и которым мог бы стать сам этот человек, если бы ему не захотелось спокойно побыть вещью. Его отчуждение – условие возникновения архаического и феодального института суверенности.

Между прочим, не стоит смешивать, говорил Батай, суверенность и власть, ведь власть по отношению к суве-

ренности остается такой же потенциальностью, как электричество по отношению к вспышке света⁴. Если руководитель, управляющий или иной представитель власти действует, и действует часто в темноте, используя свою власть предположительно в благих целях, то суверен демонстративно наслаждается роскошным бездельем, вызывая всеобщий восторг. Вызывая для него – не более чем средство, невидимый ток, подведенный к Версалию лишь для того, чтобы двадцать посеребренных бронзовых люстр с хрустальными подвесками могли вспыхнуть и вмиг осветить великолепие короля.

Батай полагал, что буржуазия и пролетариат оказались скорее союзниками, нежели противниками, серией последовательных революционных ударов пытаясь покончить с этим бесполезным расточительством монархической суверенности, чтобы заменить ее рациональной и эффективной властью. Коммунисты лишь более радикальны в этом – суверенном же – отрицании суверенности: тогда как скупые буржуа редуцируют ее к власти над вещами, переводя неравенство по достоинству пустого престижа в неравенство по богатству, то есть превращая его из качественного в количественное, отчаянные коммунисты стремятся положить ей конец в принципе – положить конец различиям и достигнуть всеобщего равенства.

Но скрытая суверенность, по Батаю, обретается в самом сердце коммунистического мира под видом освобожденного человека, обладающего универсальным достоинством, ради которого на карту ставится все. На наш взгляд, это не

столько аргумент против коммунистической идеи, сколько указание на ее внутреннее ограничение, которое представляет собой гуманизм и преодолеть которое нам еще только предстоит. Однако дальнейшие рассуждения о коммунизме и природе человека уведут нас далеко в сторону, если мы сейчас же не сделаем из сказанного маленькое резюме, чтобы из иной перспективы вернуться к позитивности, в которой мы вязнем, как в болоте, и показать, каким образом она связана с этим давнишним спором.

Батай доказывает, что суверенность – знак высокого отличия – неравно распределяется между членами сообщества. Пока существует суверенность, существует неравенство, а с ним негативность, которая претендует на свою долю человеческого достоинства, отказываясь принимать ее как данность в отчужденной форме. Однако нам говорят сегодня, что индивидуальность, которой мы являемся, должна признать себя во всеобщем, поскольку история закончена и «...ничто отныне не может быть отвергнуто». Но при этом формой всеобщего выступает традиционная суверенность! Окруженная улыбками восхищения, она раскидывается перед нами в соблазнительных позах – гарант позитивности. Ее сусальный блеск медленно сводит нас с ума, одного за другим. Какой-то слабый голос, подобно голосу Батая, кричащий: «А как же моя негативность? А как же я?», – становится почти неразличим в хоре словесловий.

Между тем режим позитивности, в котором внезапно мы обнаружили себя утопленными, как в шампанском, был опосредован «снятой» негатив-

ностью того, что ему предшествовало. Но кем и как она была снята и сохранилась ли она в этом сохраняющем отрицании? Все выглядит так, как если бы она самоустранилась, принеся себя в жертву новому миру согласия и единства. Позитивность – это работа негативности, когда из отрицания ею себя самой извлекается наибольшая польза.

Позволим себе напомнить простую истину: господство склонно финализировать историю с целью закрепить свои позиции. Власти, чтобы властвовать, недостаточно простого насилия: нужна авторитетная фигура, которая вызывала бы всеобщее доверие и оправдывала в глазах большинства систематическое осуществление этого насилия. Сам по себе капитал невзрачен: парадоксальным образом он использует суверенность (то, что по определению не может быть использовано), как раньше суверенность использовала власть, чтобы наслаждаться жизнью – своей и других. Как отметил Джорджо Агамбен⁵, капиталистическая система устойчива потому, что сумела инструментализировать славную бездеятельность, лежащую в основании всякой бесславной деятельности.

Локальное зрелище позитивности, чуть более скромное, чем родственная ему глобальная фигура конца истории, власть предложила нам как роскошный дар (вместо обещанного хлеба). Но для начала содержимое этого дара было отнято у нас же – только мы об этом забыли, когда, удивленные, принимали дар. Как обычно происходит, в процессе перераспределения одни оказались позитивнее других, так что тем, другим, осталось лишь радоваться за

первых. И они радуются! Такова стабильность – вот новый перевод конца истории на понятный нам язык. В самом деле, что может статься со стабильностью, кроме того, что она будет становиться все более стабильной? Стабильность – столь же эфемерная, как абсолютная истина, – стала предметом веры, ибо абсурдно. Ей противоречит действительность? Тем хуже для действительности. Ведь у стабильности есть гарант, суверенность, а у действительности – у действительности никакого гаранта и никаких гарантий по-прежнему нет.

Нашу демократичную суверенность любят за то, что она не имеет к действительности никакого отношения. Она принадлежит сакральному порядку, в соответствии с которым делает то, что должна делать по своей природе, – то есть ничего не делает, но праздно блещет, – тогда как власть скромно продолжает делать свое дело. Власти не нужна наша любовь. Ей нужна наша дешевая рабочая сила. Да и мы никогда ее не любили, мы всегда были подозрительны к власти, мы, может быть, боялись ее или ненавидели. Но нам нужно было что-то, что вызывало бы восхищение. И тогда власть, которой уже никто не доверял, неожиданно пустила лучезарное испарение в виде позитивной суверенности, задействовав при этом внушительный ресурс негативности общества.

Роль, которую сыграл в этом процессе художественный мир, несколько не противоречит той, что отводилась ему с самых ранних времен, когда человек искусства предстоял перед сакральным и служил его главным проводником. Тогда работой художника было



Ольга Чернышева
«Шоссе #8», фото,
2007

производство славы: он обеспечивал суверенность богов или царей знаками божественности или царственности. «Действительно, — пишет Батай, — без помощи искусства они не смогли бы сообщать другим величие своей субъективности, ибо величие короля проявляется во внешней видимости, а внешняя видимость — это вотчина окружающих его зодчих, художников, музыкантов, писателей. Суверен блистал перед всеми остальными именно постольку, поскольку они умели придать его великолепной субъективности выражающие ее знаки»⁶. Художник, таким образом, сам был источником света, в тени которого скромно ожидал вознаграждения до тех пор, пока, разглядев пустоту трона, не почувствовал вдруг одиночество и не осознал подчиненность своего положения в установившемся порядке вещей.

Заявив о своей автономии, искусство унаследовало суве-

ренность от богов и царей: по мере отказа от скромного места иконописца или придворного живописца художник сам становился героем и возвращал себе отчужденное величие. Батай рассматривает этот процесс в исторической перспективе расширения пространства свободы художественного творчества, тогда как мы видим в нем диалектическую игру: институты власти до сих пор нуждаются в славе, заставляя художника балансировать между самосознанием и самозабвением, между воинствующей автономией и банальной государственной службой, между негативным прикаритетом и позитивной стабильностью.

Устойчивая тенденция вовлечения художников в воспроизводство традиционной суверенности заложена, на наш взгляд, в двойственности автономии — двойственности, которую Батай то ли проглядел, то ли проигнорировал, ставя перед своим исследова-

нием иные задачи. Она имеет ту же природу, что и двойственность авангарда, с одной стороны, направляемого идеей эксперимента и трансформации жизни в художественный акт, а с другой — ограничивавшего эксперимент художественной формой по ту сторону грубой реальности. Если в первом случае автономия означала действительное движение отрицания подчиненного положения, то во втором она рассматривалась как вполне аутентичное состояние независимости от контекста.

Вводя различие между автономией как волей (движением) и автономией как репрезентацией (состоянием), мы можем понять, почему в нашем случае произошло так, что анархическая суверенность искусства, взятая художниками на щит в порыве смелой негативности, вдруг оказалась целиком инвестирована в безыскусную суверенность государственной власти и сегодня обнаруживает себя в первом круге ее сакральных эманаций. Суверенный отказ от суверенности, заставляющий художника служить обществу, — это коммунизм, говорил Батай и предлагал суверенно отказаться от такого отказа. Однако опыт учит нас, что автономия и суверенность художника, понятые как формальная постисторическая свобода, кончатся тупиком позитивности, лишаящей нас права быть: отказываясь служить обществу, приходят к тому, чтобы служить власти.

Логика очень проста: некогда начавшееся как протест против бюрократического официоза и тяжеловесности властной машины, движение автономизации искусства в какой-то момент было приостановлено: способность капи-

талистического хозяйства опережать, перехватывать и трудноустраивать негативность вызвала закономерное чувство разочарования в радикальных жестах. И тогда автономия превратилась из движения в репрезентацию: это превращение зафиксировано в проекте Анатолия Осмоловского начала 2000-х годов «Как политические позиции становятся формой», символизировавшем отказ от художественного активизма в пользу производства декоративных объектов для развлечения богатых буржуа. Редукция политического содержания предполагала в качестве условия тотальность, при которой негативность получила признание в качестве формы – товара – и потеряла смысл. Загадочные «объекты» Осмоловского, напоминавшие то ли гигантские «орехи», то ли «мозги», были своего рода пародией на «конец истории» – пародией хоть и не смешной, но безоблачно позитивной. А за позитивностью пришли радость признания существующего порядка вещей и его утверждение в форме традиционной суверенности.

Выгеснив скомпрометированную, профанную и запачканную социальным негативностью, через угольное ушко автономии просочилась, таким образом, архаическая, безотчетная любовь к власти, вплоть до желания бескорыстно отдаться ей и раствориться во всеобщем. Именно бескорыстно: люди искусства, вспомнив о его былом величии, стали вождельцы суверенного блеска и производить его по собственной воле. Декларативная и фрагментарная суверенность индивидуальных художников, получив отчужденную форму, оказалась скон-

центрированной в одном месте, куда было направлено коллективное чувство.

Становление-позитивными и спешное перекрашивание в патриотические цвета вызвано естественным в общем-то желанием погреться в лучах суверенной славы, быть как можно ближе к этому сакральному месту. Художник берет на себя функцию славословия не от страха и не из жажды наживы: просто его приобретенная в художественном опыте сверхчувствительность тянется к расцветающей суверенности, забывая, из какого кровавого и грязного месива растут те цветы. С его добровольной помощью эта суверенность выходит на сцену, где под софитами разворачивается пошлый спектакль власти. Негативность же остается в темноте зрительного зала. И видит, что король голый.

Безработной негативности, в той мере, в какой она остается безработной и не включается в процесс ликующего производства позитивности, открывается зрелище экзистенциального слияния государства, религии и капитала, поддерживаемого художественным сообществом в ореоле славы. В центре этой композиции – пустота, открытая пасть власти, куда низвергнется жизнь. Так что если и возможна действительная автономия, то она не идентифицирует себя с новой суверенностью и разворачивается против нее. Она представляет собой движение – против статичности ставшего – и возвращает суверенности ее забытый смысл. Как пишет Батай, «на самом деле суверенное искусство означает доступ к суверенной субъективности независимо от положения в обществе»⁷, то есть нечто противоположное

суверенности в ее позитивном воплощении близости к великолепию власти. Безработный-маргинал, «суверенный художник ведет деклассированное существование»⁸ и, отказываясь от обслуживания предлагаемых форм суверенности, просто не может не быть коммунистом, если под коммунизмом, опять же, понимать движение, а не претендующую на конец истории репрезентацию (с которой имел дело Батай). И пока хотя бы один такой безработный упорствует в своем деклассированном существовании, тотальность не может завершиться, а позитивность не является окончательно признанной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кожев А. «Введение в чтение Гегеля». – СПб.: Наука, 2003. С. 541.

² Батай Ж. «Письмо к Х, руководителю семинара по Гегелю // Танатография эроса». С. 313.

³ Там же. С. 314–315.

⁴ Батай Ж. «Проклятая часть». – М.: Ладомир, 2006. С. 429.

⁵ Это замечание Агамбен сделал в ходе дискуссии после своей лекции, прочитанной в марте 2007 года в Петербурге, в ответ на наш вопрос о функции рекламы в современном обществе. Отчет А. Магуна о лекции и последовавшей дискуссии опубликован в 85-м номере журнала «Новое литературное обозрение», с. 568–570.

⁶ Батай Ж. «Проклятая часть». – М.: Ладомир, 2006. С. 477.

⁷ Там же. С. 482.

⁸ Там же.

Оксана Тимофеева
Родилась в Томской области в 1978 году. Закончила аспирантуру Института философии РАН (сектор аналитической антропологии) в 2004 году. Философ, критик. Печтается в журналах «Синий диван», «Критическая масса», «НЛО», «НЗ», «Искусство кино» и др. Участница Рабочей группы «Что делать?». Живет в Москве.



ПОЛИТТЕХНОЛОГИЯ ФОРМЫ, ИЛИ МИМЕСИС ПОЛИТИЧЕСКОГО

К ВОПРОСУ О ПЕРЕРОЖДЕНИИ МОСКОВСКОГО АКЦИОНИЗМА 90-Х

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

Исторический материализм стремится к тому, чтобы зафиксировать образ прошлого таким, каким он неожиданно предстает историческому субъекту в момент опасности. Опасность грозит и содержанию традиции, и тем, кто ее воспринимает. И для того, и для другого опасность заключается в одном и том же: в готовности стать инструментом господствующего класса. В каждую эпоху необходимо вновь пытаться вырвать традицию у конформизма, который стремится воцариться над ней.

**Вальтер Беньямин.
О понятии истории¹**

Теоретику всегда сложнее, чем художнику, говорить об актуальных тенденциях в искусстве. Художник более или менее следует здесь мейнстриму как некой полубессознательной стихии – смеси запросов рынка и вкуса, каких-то смутных идей и общественных ожиданий от искусства. Ему ничего не надо доказывать, достаточно просто комментировать текущую художественную деятельность, используя свои работы в качестве наглядной иллюстрации собственных же безответственных заявлений. В этом смысле теоретика, в условиях отсутствия экспертного сообщества в России, можно сравнить с внепарламентской оппозицией в той же стране. Что бы последняя ни говорила, у власть предержащих всегда есть последний убойный аргумент – ваши тео-

рии хороши на бумаге, а мы занимаемся практикой. Теоретик сколько угодно может критиковать современное искусство, но ему всегда могут ответить: извините, других художников у нас для вас нет.

Впрочем, разговор пойдет не о художниках, а об «актуальных художниках», и не об искусстве, а о так называемом «современном искусстве», окопавшемся в нескольких галереях и частных квартирах г. Москвы, где оные художники в основном проживают. А они каким-то фантастическим образом, не имея достаточного художественного образования и элементарно не умея ни рисовать, ни лепить, умудрились перекочевать из псевдосоветской России в псевдоперестройку, из перестройки – в псевдолиберальные 90-е, а из 90-х – в уже настоящую «суверенную демократию» 00-х, так и оставшись на коне. Более того, за минувшее время они научились этим конем неплохо управлять. Но самое интересное, что по ходу дела они превратились из уличных левых активистов в правых буржуа среднего достатка, питающихся только эксклюзивной пищей и предпочитающих дорогие модели автомобилей.

Вопрос в том, изменились ли действительно сами эти люди или правое и левое поменялись в постсоветском обществе местами. Хотя, наверное, изменилось и то и другое. В любом случае, они действительно смогли ухватить код современно-

сти. Но хотелось бы выяснить, современностью чего является эта современность, позволявшая таким людям не только называть себя художниками, считаться художниками, но еще и представлять Россию в международном художественном контексте в качестве резистантных авторов.

На конференциях в Германии Авдей Тер-Оганьян любит показывать видео показательных выступлений учеников «Школы современного искусства» начала 90-х, в которую в основном входили одноклассники его сына. Ее можно скорее рассматривать как школу актерского мастерства, поскольку современный художник, как шутил Авдей, должен уметь не рисовать, а залезать в сундук, показывать публике жопу, кричать, ругаться матом на зрителей и т.д. В отношении искусства это означало главенство артистического поведения над художественным произведением, шокирующего и эпатажирующего содержания – над художественной формой, «возвышенного» – над «прекрасным» и т.д.

Но на самом деле здесь шла речь и о чем-то другом, ибо подобные вещи художники проделывали во все времена. Но если в до-«актуальные» эпохи их экстравагантные выходы были результатом некоторой эволюции, целой художественной биографии, приводящей к воз-

Олег Кулик
«Новая проповедь»,
Даниловский рынок,
Москва,
15 сентября 1994



«Внеправительственная контрольная комиссия»
Баррикада
 (посвящается событиям 1968 года в Париже).
 Большая Никитская улица, Москва, май 1998

никновению своеобразного стиля, неповторимого авторского почерка и уникального артистического тела, через внутренние формы которых можно было понять смысл этих акций, то наши актуальные художники начинали непосредственно... с жопы.

Для самого Авдея, человека достаточно традиционных взглядов на искусство, предприятие это выглядело скорее как субверсивная критика соответствующего этапа его развития, как ироничный анализ буржуазного искусства эпохи позднего капитализма, предполагавший выявление его грамматики, способов эмоционально-

го воздействия и моделей использования в собственной художественной практике.

И для ведущих акционистов 90-х привлечение уже канонизированных форм западного перформансного искусства служило (помимо примера и образца) еще и формой художественной мимикрии, своеобразной маскировкой, позволяющей производить по преимуществу политические высказывания, невозможные в нашем обществе ни на какой другой сцене. В принципе они были невозможны и на сцене искусства, поэтому разумные художники запасались надежным адвокатом еще до начала очередной акции. Но как раз одним из главных результатов означенных экстремальных опытов стало возникновение самой этой сцены, хотя того же Авдея она не смогла бы в свое время защитить от вынужденной эмиграции.

Но сегодня многие участники этого и аналогичных проектов смутных ельцинских времен (круг журнала «Радек», например) перестали иронизировать над собой и современным искусством. Без ложной скромности они перешли от субверсии к affirmации, объявили себя творцами и решили извлечь максимум пользы из наработанных в «героические» 90-е медийных имен.

Но в сами 90-е отношения с искусством для этих художников, даже в формах перформансов и акций, были еще в большей степени игрой, причем достаточно рискованной. Молодые московские ребята вдохновлялись французскими сюрреалистами, ситуационистами и русскими футуристами, но использовали известные им примеры художественного

поведения в политических целях. Парадоксальным образом именно в этот момент в такой несобственной форме у этих попыток был шанс стать искусством.

Ибо искусство не имеет собственного содержания, и смысл его, мотивирующий творческую деятельность, находится вне его самого. По преимуществу он расположен в иноприродном ему топосе — политическом. Искусство всегда политично, даже когда оно намеренно дистанцируется от политики. Как и политика охотно использует для своих целей эстетический арсенал. Но это не значит, что можно обойтись автономной политикой, сводя к ней всякое искусство как всего лишь идеологическое средство. И обратно — нельзя подменять историческую борьбу трудящихся за целостный образ человека эстетической и языковой игрой.

В этом смысле автономность искусства следует понимать не как его выделенность из мира, а, напротив, как условие его воздействия на социально-политическую действительность (Т. Адорно)². Ибо искусство обладает собственным политическим измерением и имманентными критериями «художественности», которые не являются ни чисто эстетическими, ни сугубо политическими. Они происходят не из политического дискурса и вообще не из дискурса, а следуют из политических задач самого искусства как телесного опыта насилия, труда и отчуждения, которым обладает или которого касается художник. С другой стороны тезис автономности искусства имеет смысл только в плане его независимости от политического, как якобы такой же однородной, замкнутой на себе социальной практике, которой занима-

ются специальные люди – политики. В исторической реальности эти сферы взаимообусловлены, анаморфичны. Понимание политики как эксклюзивной партийной деятельности ведет только к дегуманизации ее целей. А ведь результаты классовой борьбы должны в конечном счете совпасть с целями подлинного искусства.

Здесь важно не разводить субъектов этой борьбы и искусства – речь в обоих случаях идет не о каких-то абстрактных массах-толпах и выделенных художниках-героях, а о реальных людях, не желающих мириться с существующим порядком вещей в обществе, и умниках, говорящих о наличии у них каких-то непонятных преимуществ над остальными людьми, позволяющих им жить за счет их труда. Поэтому различие это нужно проводить на совершенно другом уровне – в отношении собственности на средства производства и способов присвоения продукта общественного труда. Здесь вполне уместно приложение марксистского учения о классах, несколько адаптированного к современной экономической и социально-политической ситуации.

У такого бескомпромиссного левого теоретика искусства 20-х гг., как Николай Чужак³, встречается аналогичное различие усадьбно-дворянской и разночинной литературы. И хотя позднее оно стало репрессивным инструментом советской литературной критики, позволявшим мгновенно отличать «врагов» от «друзей» Советской власти, в первоначальной своей редакции, в контексте идей «производственного искусства» и «литературы факта» оно имело принципиально иной смысл. Чужак был чужд наивного соци-

ологического редукционизма – различие это проводилось им не в связи с личной сословно-классовой принадлежностью писателей, а по «признаку литературного влечения», с точки зрения «приемов обработки человеческо-общественного материала и его целевого назначения». Он пытался нащупать корни этого различия, указывая на образец уподоблений первого вида литературы – помещика, барина и его устойчивого, как бы естественного мира, держащегося, однако, на сословных предрассудках, – идее некоей нормы господского взгляда, полноты барского быта и соответствующих ему удовольствий. В этой связи он характеризовал тургеневский реализм как пассивно-созерцательный, практикующий внешний мимесис, этакое «любование действительностью под знаком красоты и изящества». Напротив, реализм Достоевского определялся им как не удовлетворяющийся правдоподобием, отказывающийся от внешних уподоблений, сомневающийся в извечных устоях российской жизни и пытающийся добраться «до самой жуткой правды».

Но Чужак не смог объяснить, по каким причинам русские писатели XIX в., принадлежащие даже к одному сословию, тем не менее осуществляли принципиально различные миметические стратегии. Его перекочевавшее затем в советские учебники истории литературы социологическое объяснение, связанное с выдвиганием разночинства как социального слоя на фоне развития городов, промышленного капитала и новых производственных отношений, не объясняет также, почему большинство пролетарских писателей 20-х вернулись к эстетике и поэтике «дворянского» реализма, не приняв позиций комму-

нистического футуризма. Эта проблема имеет прямое отношение к аналогичным процессам в российском искусстве при переходе от 90-х к 00-м годам.

Кратко возвращаясь к имманентной политичности искусства, надо сказать, что политическая мотивация, разумеется, не является для искусства достаточной, она только необходима. И наоборот, формальная новация достаточна для него, но без приложения к социальному материалу, сопровождающемуся его сопротивлением и изменением, теряет характер необходимости, превращаясь в архивное, музейное или сугубо индивидуальное занятие.

Нужно отказаться от традиционной в понимании политического искусства стратегии подражания открытой в других социальных практиках «истине» (политической, религиозной, философской), которая сводится к ее пропаганде так называемыми «художественными средствами». В противоположность ей, Вальтер Беньямин⁴ писал, например, о бессознательном мимесисе как основе художественного творчества, который имеет, однако, ярко выраженную политическую основу и направленность. Беняминовский тезис политизации искусства нужно понимать именно в этом плане – бессознательного сопротивления (через порождаемые художником образы) отчуждающим условиям, в которые его ввергают сегодня буржуазное общество и капиталистическая система.

Один из ведущих актуальных российских художников последних 15 лет как-то признался мне в конце 90-х, что будь он настоящим художником, то



«Внеправительственная контрольная комиссия»
Баррикада
 (посвящается событиям
 1968 года в Париже).
 Большая Никитская
 улица, Москва,
 май 1998

рисовал какую-нибудь «хуйню», в смысле какую-нибудь «абстракцию». Кстати, это сейчас наши «звезды» употребляют квазиакадемические определения в отношении своего «искусства» (типа «рефлексивного модернизма»), а в эпоху «Внеправительственной контрольной комиссии» они обходились всего двумя «эстетическими» категориями — «охуительно» и «хуево». Так вот, этот товарищ на излете «либеральной» и «постмодерной» эпохи придумал кое-что получше, чем превращаться в настоящего, т.е. «хуевого» художника. Он решил стать «охуительным абстракционистом».

Здесь нужно кое-что пояснить. Можно подумать, что заинтересовавшая в то время (2003 г.) наших художников проблематика художественной формы отмечала какой-то имманентный этап их творческой эволюции или современного русского искусства вообще. Но это будет ошибкой. Здесь

пролегал разрыв, о котором мы уже кратко упоминали, связанный с их мнимым уходом из «политики» в «эстетику».

Сегодня они любят рассказывать, как эфэбэшники одновременно с темой терроризма начали закручивать гайки, и перед художником стал-де выбор — оставаться в искусстве или переходить в чистую политику. Ибо любая акция сразу считывалась и интерпретировалась как угроза обществу, и на фоне смены внутренней политики в сторону авторитаризма для активизма якобы не осталось ничего другого, как шифроваться под абстракционизм.

Но это, конечно, ложные оправдания. Примеры Лимонова и Бренера показывают, что художнику как раз сложнее выскочить из порочного круга автономии искусства и собственной медийной маски, особенно если твой художественный проект носит исключительно индивидуальный характер.

На самом деле речь шла об обращении к форме как политической технологии, которое сопровождалось сменой политической ориентации. Кети Чухров очень точно пишет в этой связи об «усовершенствовании технологий художественного производства» и повышении «параметров качества галерейной визуальности» при робком отстранении «от целого ряда социальных, политических и эстетических проблем»⁵.

Надо сказать, что и семинары в ИФ РАН с философами, и совместный журнал («№»), посвященный проблематике формы, нужны были художникам вовсе не для того, чтобы что-то узнать из истории философской эстетики. Они просто нуждались в дополнительной академической легитимации уже готового плана.

Хотя придумать его было не проще, чем Чичикову найти способ оживления «мертвых душ». Подобно Павлу Ивановичу наши герои научились этому на «государевой» службе, применяя свои скромные художественные навыки в выборных войнах 90-х. Это был уникальный случай, когда художники и кураторы собственными руками помогали власти перехватывать подрывные художественные технологии для ее пользы. Вспомним, к примеру, историю с проектом «Против всех партий», проданным или перепроданным Маратом Гельманом Фонду эффективной политики.

Так вот, вместо того чтобы изобретать новые, еще не коррумпированные дискурсом власти формы сопротивления, наши художники решили применить наработанные политические технологии на территории самого искусства. От политического использования искусства они перешли к искусственному использованию политики, при-

чем не на уровне каких-то формальных новаций (формы, как всегда, заимствовались на Западе), а на уровне банального политического содержания, замещенного на популярных национальных стереотипах и квазирелигиозных клише.

Творческая эволюция двигалась у них как бы в обратном развитии мирового искусства — от демонстрации сисек и писек к ситуационизму, абстракционизму и затем уже к коммерческому фигуративному искусству. А масс-медиа обеспечивали здесь смычку перформативных и фигуративных форм, подобно схематизму времени у Канта.

Причем я не стал бы во всем обвинять сами медиа, которые по своей природе искажают и дезавуируют все и вся. Дело в том, что для описываемого феномена опора на масс-медийный ресурс была внутренне необходима. Но если в 90-е, помимо функции, пусть и искаженной, трансляции политических высказываний, масс-медиа выступали также для обеспечения защиты акционистов от разъяренных ментов и спецов, то в 00-е они были приспособлены уже исключительно для рекламы новых художественных товаров. Эта реклама постепенно стала формой самого художественного произведения, а соответствующее произведение — как бы рекламой самого себя в качестве определенного образа жизни и мысли (вернее, образов потребления и идеологии).

Масс-медийная форма слилась с формой художественной и даже подменила ее собой в медийном имени художника. Стало важно не то, что именно сделал или сказал тот или иной художник, а то, что это сделал именно он. Постепенно эта пустая форма (а в ней, как мы

уже писали, изначально отсутствовал внутренний миметический образ и авторский стиль) заполнилась всевозможным идеологическим китчем — от разговоров о национальных корнях искусства до поисков внецерковной веры. А все это вместе удачно наложилось на риторику современных российских властей с ее поисками идеологии и легитимации «национальных проектов» и общую логику развития капитализма в России.

Речь пошла уже об откровенной стратегии «быть для господ». Эта агрессивная формула, по сути, означала сознательный отказ от политической и критической функций искусства, вернее, их подмену «сопротивлением» массовому вкусу (попсовому мейнстриму и интертейменту) с позиций нового элитизма.

Наши новые аристократы исходили при этом из предвзятой идеи, будто общаться с массами художник может только в форме попсы или пропаганды, т.е. изменяя себе и искусству. Массам недоступны-де тонкие проявления художественного вкуса. Как будто они доступны нуворишам и их женам, гламурным шлюхам и чиновникам из мэрии, на которых они и начали теперь «работать».

Тем самым они пытаются дезавуировать неотменяемую для искусства возможность, — о которой и пишет Беньямин в нашем эпиграфе, — сопротивление господствующему классу в любой исторической ситуации, как бы безнадежно она ни выглядела.

Если подумать, то тут у художников даже не было какого-то злого умысла или чего-то специфического в отношении живописи. Подобные тенденции давно заметны в музыке, литературе, философии. Роль производителя культурного

товара в условиях капиталистического способа производства и не может быть иной, ибо фундирована всей логикой его развития и функционирования. Она сводится к определенной функции буржуазного общества, которую индивидуально может выполнять кто угодно. Поэтому, кстати, с другой стороны, буржуазный художник теряет свое собственное имя, получая кличку (например: Кулик — «человек-собака»).

Это, конечно, не снимает с него личной ответственности за осуществленный выбор, но позволяет взглянуть на ситуацию объективно — как на логичный этап развития производительных сил в сфере становящейся у нас буржуазной культуры.

На наших глазах художник превращается в мини-капиталиста, владеющего своим именем как средством производства. И действительно, для начала они привлекает под свой *trademark* кредиты или инвестиции. Затем — наемный труд профессиональных художников, проектирующих модели будущих работ, и рабочих, которые уже на фабрике изготавливают по ним готовые артефакты. Функция самого художника состоит в общем контроле процесса, наделении своей маркой и рекламе произведенного таким образом продукта, который в качестве товара поступает на появившейся за это время художественный рынок. Забыл упомянуть, что собственно «художественные идеи» по привычке заимствуются у современного западного искусства или из архива авангарда, так же оказываясь частью художественной технологии.

Кстати, «постмодерную» французскую философию и западный неомарксизм художники также использовали как



Анатолий Осмоловский, активисты
Художественно-политический проект
«Против всех партий»,
Красная площадь,
Москва, 1999

безмолвных проституток, удовлетворявших их самостийные «философские» фантазии в пресс-релизах выставок и журнальных статьях. Но постепенно этот «дискурс» стал для них явной помехой и был объявлен «устаревшим». На деле это было, конечно, не разочарование, а отчаяние разобраться в этой сложной мысли, так и оставшейся для них недоступной. Но каким-то звериным чутьем они почувствовали чуждость этой традиции — левая критическая мысль действительно никак не могла быть сочленена с идеей служения господам и поисками нац. идентичности. Поэтому идеологические предпочтения были отданы догматической мар.-лен. эстетике (а-ля Мих. Лифшиц) и пересказанным с чужих слов идеям немецких либералов или консерваторов (вроде Ю. Хабермаса и Н. Лумана). Вместо открытой коммуникации с молодыми философами и издания независимых газет и журналов наши друзья предпочли общение с коррумпированными тем же рынком журналистами и арт-критиками, являющимися продолжением их собственного PR-тела.

В конечном счете актуальные в 90-е художники стали дизайнерами и прорабами буржуазного

быта и образа жизни для новых олигархов, вернее, их скучающих тщеславных жен, открывших в центре Москвы галереи «современного искусства». Их роль свелась к обеспечению культурной легитимации (если не «отмыва») капитала, наработанного в процессе приватизации и криминала 90-х, и идеологических запросов власти.

Но в навязанные капитализмом формы описанной таким образом «современности» можно было и не вливаться. Тем более что история предоставляла нашим героям момент (точку бифуркации), когда их политические акции еще могли приобрести действительно своеобразную и имманентную художественную форму. Но это предполагало несколько иное, чем возобладавшее в их среде понимание истории, современности и актуальности. Современности как революционного шанса «в борьбе за угнетенное прошлое», предоставляемого любым временем. Шанса, который дает не упакованное в «историю» прошлое и не обещанное идеологией будущее, а «время сейчас» (*Jetztzeit*) В. Бенямина) как длящееся событие самой художественно-политической акции, которая авангардна именно тем, что реагирует на актуальную политическую ситуацию, а не на конъюнктуру художественного рынка и искусствоведческие классификации и периодизации.

На уровне формы такое искусство могло бы сохранять подлинность и в условиях возрождающегося в нашей стране капитализма — в указанном выше смысле бессознательного мимесиса образов угнетения и насилия и их символического изживания в художественных

произведениях. Для этого художнику совсем не обязательно подлизываться к власти или заниматься дизайном какой-то оппозиционной партии, предавать политику ради «предложенного покоя услужливых благ» или «под прикрытием пропаганды, избобличающей «преодоленный» характер авангарда, опуститься до академизма»⁶. Достаточно соответствовать своему (разночинному) антропологическому опыту и оставаться верным событию революции как ее собственной возможности; только так этот опыт и может обрести адекватную форму (А. Бадью).

Но о возможностях критического и политического искусства в современной России стоит поговорить отдельно. Ибо здесь тоже существует масса подмен...

14–25.08.07. Берлин–Гамбург–Мюнстер–Кельн–Бонн–Вюрцбург–Мюнхен–Бамберг–Веймар–Берлин

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Беньямин В. О понятии истории // ИЛО № 46. 2000.

² Ср.: Адорно Т. Эстетическая теория. — М., 2001. С. 10–14.

³ Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта. — М., 1929. С. 13.

⁴ Benjamin, Walter. *Lehre vom Ähnlichen; Über das mimetische Vermögen* // *Gesammelte Schriften*, Bd. II. S. 204–213. Frankfurt am M., 1972.

⁵ См.: Чухров К. «Деньги и/или бытие» // ХЖ № 60.

⁶ Бадью А. *Этика*. — СПб., 2006. С. 83–84.

Игорь Чубаров
Родился в г. Курске в 1965 году. Научный сотрудник Института философии РАН. Директор издательства «Логос-Альтера». Живет в Москве.

СЛАВОЙ ЖИЖЕК: «НАДО БЫТЬ ПЕССИМИСТОМ В ОЖИДАНИИ ЧУДА...»

ЛЮДМИЛА ВОРОПАЙ

Леон Феррари
«Западная и
христианская
цивилизация»,
масло по гипсу и
пластику, 1965



В марте 2007 года знаменитый словенский философ Славой Жижек посетил Москву с циклом лекций и публичных выступлений. Во время этого визита он любезно согласился ответить на ряд вопросов Людмилы Воропай для «Художественного журнала»¹.

Людмила Воропай: В одном из своих недавних интервью вы говорите о необходимости реабилитации понятия *ressentiment*², о превращении его из *ressentiment*³ рабского, в трактовке Ницше, в нечто вроде *ressentiment*⁴ героического. Эта идея представляется не только крайне

своевременной, но в чем-то даже спасительной для всего дискурса современного искусства, который постепенно превратился в один огромный, бесконечный, в худшем случае заунывный, в лучшем — глумливый *ressentiment*. Бессильные стенания и неустанное брюзжание по поводу неодолимой тирании рынка и бюрократизированной художественной системы давно уже стали общим местом.

Но ведь, если честно, на данный момент ничего другого нам и не остается, поскольку положение дел в современном искусстве оснований для другой реакции, увы, не дает. Ведь любые благо-

родные революционные порывы и жажда старого доброго радикального модернистского жеста очень скоро заканчиваются неизбежной фрустрацией, поскольку на практике выясняется, что в существующих обстоятельствах всякое субверсивное действие в рамках системы современного искусства оказывается лишенным своего подрывного смысла и, что еще печальней, в гораздо большей степени лишенным смысла оказывается и всякое действие вне ее. Любой жест, направленный против системы, и прежде всего против арт-рынка, вскоре успешно ею апроприируется, что мы можем прекрасно наблюдать на примере, скажем, институциональной критики.

Так что же тогда остается нам, кроме *ressentiment*⁵, т.е. кроме описания ситуации как она есть и вытекающих из нее бесперспективных сетований по поводу всесилия рынка, который как абсолютное зло из фильма «Пятый элемент»: чем больше в него стреляешь, тем сильнее оно становится?

Славой Жижек: Я думаю, вы затронули здесь ключевой момент для всего состояния дел в современном искусстве. Лег эдак 80–100 назад у художников была искренняя вера в Большой жест, в Большой «прорыв», а сейчас, что бы вы ни делали, все оказывается тут же интегрированным в рыночные отношения. Более того, сам рынок требует все новых и новых провокаций, которые тут же чудесно продаются какими-нибудь галереями и т.п. Я абсолютно согласен с вами,



Луко Буволи
«Прекрасное
послезавтра»,
видео, 2007

что мы имеем дело с полной интеграцией художественного трансгрессивного действия в рынок. Традиционная ситуация художественной провокации по отношению к рынку представляется больше невозможной. Сам рынок хочет провокации.

Верно и то, что для всего этого нет удовлетворительной теории, но зато есть множество *fake*-теорий. Мне кажется, что, когда люди сегодня отправляются на выставку, они ждут скорее неких псевдотеоретических сентенций, объясняющих «смысл» тех или иных работ. Иными словами, сам «смысл» посещения выставки состоит не в том, чтобы увидеть там некое «искусство», а в том, чтобы потом иметь возможность говорить об этом в обществе.

Но давайте посмотрим, с чего все это началось. Сто лет назад все было замечательно: высокий модернизм, Кандинский, Малевич и т.д. Но затем, 50 лет спустя, возникает американский абстрактный экспрессионизм, который был по сути политически сконструированным событием. Мне кажется крайне симптоматичной и даже трагикомичной история того, как продвинутые круги в ЦРУ решили отобрать художественно-интеллектуаль-

ное первенство у Европы и начали поощрять и раскручивать американский абстрактный экспрессионизм. Так, они решили, что именно Джексон Поллок должен стать звездой, поскольку другие претенденты казались им менее подходящими на эту роль. К примеру, Ротко, который мне лично кажется как художник более значимым. Этот толстяк еврей – интеллектual в очках – вряд ли мог, по их мнению, репрезентировать Соединенные Штаты. Зато Поллок, этот ковбой-алкоголик, представлялся им политически гораздо более подходящей фигурой. Даже если он и был неплохим художником, он все равно оказался совершенно сконструированным рыночным продуктом благодаря решению ЦРУ. Всего за год Поллок сделал карьеру от никому не известного нищего художника до звезды с обложек глянцевого журналов.

Немного отвлекаясь от темы, должен заметить, что в этом вопросе я ужасно консервативен: я все еще травматически привязан к старому доброму высокому модернизму. Используя здесь понятие «события» Алана Бадью, я думаю, что модернизм был единственным подлинным «событием». Постмодернизм для меня, во всех своих формах проявления, это определенного рода рыночный компромисс. Для меня по-прежнему «событие», также и в смысле гегелевского *Aufhebung*, это то, что в музыке началось с Шенберга, а в живописи – с Малевича и Кандинского. С началом модернизма искусство само по себе уже стало теоретическим – в том смысле, что невозможно, например, слушать Шенберга, не зная при этом, чего он хотел, т.е. не зная его теории. И я не думаю, что это мешает эстетическому наслаждению. Можно действительно наслаждаться, слушая Шенберга, я дей-

ствительно очень его люблю. То же самое относится и к изобразительному искусству.

Американский гегельянец Роберт Пиппин написал один замечательный текст «Чем было абстрактное искусство (с точки зрения Гегеля)?», где он утверждает, что абстрактную живопись достаточно просто свести к гегелевской более высокой степени рефлексивности. Искусство модернизма более рефлексивно по отношению к предыдущему, поскольку модернистское искусство начинает рефлексировать собственный медиум, а также последствия его применения.

Другой момент, который присутствует в настоящем высоком модернизме, это тот утопический аспект, через который новое искусство предвозвещает, если угодно, новый способ жизни. Эта идея искусства как жизнестроения особенно характерна для русского авангарда.

Однако именно это оказалось полностью утерянным в постмодернизме. Искусство редуцируется к орнаментальности. И даже если мы наблюдаем некоторую, в буквальном смысле, провокацию общества, она уже лишена былой искренней и настоящей вовлеченности.

Поэтому я испытываю глубокую ностальгию по модернизму. Постмодернизм для меня – это какая-то регрессия, своего рода реабилитация модернизма, идея которого, в известном смысле, состоит в том, чтобы причинять боль. А постмодернизм, невзирая на все его самоопределения, это всего лишь возвращение к некоему традиционному эстетическому подходу. И мне думается, что сегодня задача заключается в том, чтобы каким-то образом вновь «изобрести» возвращение к модернизму.

В этом вопросе я классический старый марксист, и для меня сегодняшнее искусство, со

своими социально и рыночно интегрированными псевдопривоканиями, прекрасно вписывается в современное капиталистическое общество. Поэтому сегодня отказ от следования всем последним трендам и решение быть старомодным – это и есть радикальный жест. Ведь в искусстве нет места примитивной идее прогресса. То, что было прежде, может оказаться гораздо радикальнее того, что пришло потом.

Мы все по-прежнему живем в тени модернизма. И мое, возможно слишком оптимистичное, предсказание состоит в том, что некий новый вид модернизма будет или, вернее, должен быть изобретен вновь.

Л. Воропай: Очень хочется в это верить, но пока, кажется, в его переизобретении мало кто особо заинтересован. Весь действительно революционный интеллектуальный потенциал современного искусства забивается на корню и заменяется какой-то беззубой и смехотворной профанацией интеллектуализма как такового. Претендуя на некие высокоумные социально-критические или эстетические откровения, искусство должно оставаться удобоваримым для основной массы своих потенциальных потребителей. То есть под хорошо продаваемой маской псевдоинтеллектуализма современное искусство оказывается крайне антиинтеллектуальным по сути своей.

С. Жижек: Я абсолютно с этим согласен. Приведу вам недавний пример из моего личного опыта. Некоторое время назад в Нью-Йорке я встретил Марину Абрамович, эту, пожалуй, по-прежнему наиболее известную и успешную на Западе югославскую художницу. Она, как, впрочем, и многие другие, любит смешивать

все в одну кучу: немного буддизма, немного радикальности, а еще, ко всему, нужно непременно делать что-то с собственным обнаженным телом, быть провокативным и т.д.

Что меня удивило в общении с ней, так это то, насколько быстро она заглатывает все новомодные политические, социальные и прочие теории. Она мне, к примеру, заявляет: «В своей следующей работе я хочу объединить коммунистическую утопию с буддизмом». Ну что это такое? Это просто какой-то невозможный фаст-фуд-маркетинг.

Но если честно, я этого не боюсь. Конечно же, должно случиться некое возвращение традиционного искусства. И знаете, в чем парадокс? Нам не следует бояться рынка. Мне кажется, следует избегать этого типичного авангардистского пуризма: когда ты интегрирован в рынок, ты испорчен и коррумпирован. Я думаю, что рынок сам по себе иррелевантен. Я не знаю, как и где сможет появиться нечто новое. Внутри рынка, вне рынка. Но играть в пуристов – это просто старая и бессмысленная левацкая болезнь, все, мол, должно быть вне рынка.

Л. Воропай: Но ведь сегодня нет места вне рынка?..

С. Жижек: Да, сегодня нет места вне рынка..

Л. Воропай: Если мы внимательно посмотрим даже на сам дискурс современного искусства, то увидим там работу все тех же рыночных механизмов спроса и предложения, моды на определенные термины, интерпретационные тренды...

Возьмем, к примеру, эту симплификацию и профанацию постструктуралистского концептуального аппарата и языка в

кураторских и критических текстах. И дело даже не в том, что постструктуралистский инструментарий, как и всякий другой, имеет определенные, в том числе и временные, границы применения.

Главная проблема с постструктуралистским жаргоном заключается скорее в том, что сами эти понятия очень часто изучаются даже не по вторичной, а по какой-то третичной литературе, в результате чего при последующем их применении оказываются совершенно концептуально выхолощенными и лишенными какого-либо смысла. Ими разбрасываются как паролями, пытаясь позиционировать себя и показать собственную причастность к пространству определенного интеллектуального потребления. Поэтому читаешь порой какую-нибудь рецензию или кураторский *statement* и не знаешь, плакать или смеяться...

С. Жижек: О да, этого тоже недостаточно... Помните Окви Энвейзора, куратора, который делал прошлую «Документу»? Такой весь из себя как бы левый. Как-то мы с ним встретились, он хотел, чтобы я что-то для него написал. В беседе он непрестанно просто выплевывал все формулы типа: «Мы живем в посттрансцендентальном, посткантовском пространстве». Черт побери, он хотя бы немного понимает, что Кант вообще имел в виду? Нет, он просто использует эти выражения как быструю навигацию. Просто невероятно...

Недавно один достаточно известный художник долго и настойчиво просил меня написать текст для него. Я толком не знал его работ и честно предупредил, что у меня сейчас мало времени, поэтому я, в принципе, могу что-то написать для него, но при этом я буду использовать



Хирохару Мори
«Закамуфлированный
вопрос в воздухе»,
видео, 2003

лишь фрагменты уже написанных текстов и даже не буду смотреть, что он вообще делает. И что вы думаете? Он согласился. Ему просто нужна была эта теоретическая обертка. Это все какое-то печальное эрзац-мышление. Для великих авангардистов, вроде Малевича и Кандинского, действительно существовали определенные теоретические проблемы, над которыми они сами размышляли и которые они пытались решить. А сегодня художники по большей части довольствуются неким предюженным им эрзац-мышлением.

Л. Воропай: Здесь снова хотелось бы вернуться к теме языка, на котором мы могли бы адекватно говорить о положении дел в современном искусстве. В какой-то момент вдруг становится ясно,

что определенными терминами и понятиями больше уже просто невозможно пользоваться даже не потому, что они затасканы и обесмыслены непомерным их употреблением, а потому, что они оказываются устаревшими и неудовлетворительными для описания и анализа изменившегося за это время предмета исследования.

Поэтому сегодня все более ощущим этот теоретический вакуум, когда один большой стиль и язык анализа уже ушел в прошлое, а новый все никак не оформится. Вся нынешняя художественная теория в более или менее внятных своих проявлениях по сути все еще питается объедками со стола высокого постмодерна, приправленными марксистским соусом разлива Франкфуртской школы и позднелевацкой *New Art History*.

С. Жижек: Вы знаете Хола Фостера, этого «регистратора» всех подобного рода трендов? Пару лет назад он издал книгу, в которой использовал один мой давний концепт, а именно идею «возвращения реального»². Идея состоит в следующем: существуют различные стратегии этого шокирующего возвращения реального в визуальном искусстве. Одна из них – якобы «шокирующее» соединение изображения с элементами реального объекта. Это когда вы рисуете, например, курицу и внедряете в работу куски настоящей курицы. И это должно потом почему-то всех шокировать. Или вы делаете перформанс или, скажем, театральную постановку и используете настоящую кровь. Лет пятнадцать тому назад была повальная мода резать на сцене курей и прочую живность под соусом того, что «давайте, мол, шокировать публику, давайте рассеем иллюзию». Но ведь лакановское понимание «реального»

как раз и заключается в том, что реальное находится именно в фиктивном, в вымышленном. Этот страх не быть пойманным в *fiction* и есть страх реального.

А то, что Фостер называет «возвращением реального», для меня является «возвращением реальности». Вы помните этот фрейдовский месседж, что между сном и реальностью находится реальное? Вы просыпаетесь потому, что боитесь того, с чем столкнулись во сне. По Лакану, сон – это в буквальном смысле «реальное». И в этом смысле, возвращаясь к тренду «возвращения к реальности», который, пожалуй, уже подходит к концу, я хочу обратиться к Бадью. Что хорошо в искусстве, так это то, что в один прекрасный момент там всегда происходит то подлинное, истинное «событие», о котором и пишет Бадью. Не спрашивайте меня, как, – я не знаю. Но мы скоро узнаем...

Есть один консервативный, но очень умный американский историк музыки Чарльз Розен. Он всегда писал о большом стиле, о Гайдне, Моцарте и прочих. И вот как-то он написал один небольшой чудесный текст о том, как Бетховен стал собственным тем Бетховеном, которого мы знаем. Он заметил, что в какой-то момент, где-то между его Героической и Пятой симфониями все – коллеги, критики, публика – почему-то вдруг поняли, что Бетховен великий композитор. Хотя он не был даже действительно популярен. И дело даже не в том, что все критики начали его хвалить. Но тем не менее, и это крайне загадочный феномен, все вдруг поняли, что он величайший музыкальный гений своего времени. Где-то во мне, наверное, живет эта наивная гегельянская вера, что в один прекрасный момент мы все вдруг снова что-то о чем-то поймем. Мы просто должны быть терпе-

ливыми. Мы ведь знаем, что то, что сейчас происходит, это просто театр, а потом вдруг случится чудо.

Л. Воропай: Но мы сможем понять это лишь какое-то изрядное время спустя...

С. Жижек: Да, логически вывести чудо заранее мы, конечно же, не можем. Это как с революцией. За три месяца до Октябрьской революции Ленин думал, что революцию в лучшем случае смогут увидеть его внуки... Революция неожиданна по определению.

Но именно поэтому, если вы хотите радикального обновления в искусстве, так важно вырваться из этого навязчивого следования последним трендам. И здесь невозможно просто убежать в какую-то предыдущую традицию, например высокого модернизма. Мы не можем просто сказать: «Хорошо, давайте делать искусство, как Кандинский или кто-нибудь еще». Задача как раз состоит в том, чтобы вновь изобрести настоящее «думание» в искусстве. Я принципиально протееоретичен и заявляю, что искусство давно потеряло невинность. Вы больше не можете притворяться наивным художником, говорящим: «Ах, это просто вдохновение, я делаю то, что я делаю, а другие пусть интерпретируют». Вы сами должны и думать, и быть собственным интерпретатором. И иного пути нет.

Впрочем, дело здесь не просто в художественной рефлексии и самоинтерпретации. В постмодернистском искусстве, конечно же, не было в них недостатка. И хотя я и люблю, например, все эти иронические пастиши вроде Комара и Меламида, в определенном смысле они не являются для меня «совсем искусством» или,

иными словами, художественным «событием».

Но «событие», несмотря ни на что, то есть на то, что «все уже было», все еще возможно. И мы должны быть открыты тому, что визуальное – это то пространство, где искусство снова может случиться. Есть периоды, когда почему-то ничего не происходит. Возьмем, к примеру, Германию второй половины XIX века. В то время как там произошел такой прорыв в музыке и в политике, что, скажите на милость, происходило с немецкой литературой? В то же самое время, когда Англия, Россия и Франция породила великие имена, где была немецкая литература? Для меня это большая загадка, почему в немецкой литературе в этот момент ничего не происходило. Теодор Фонтане и еще пара третьеразрядных и сегодня уже забытых поэтов, и все. Что-то стало вновь там происходить лишь на рубеже XX века, с началом модернизма. И объяснить этот феномен крайне сложно.

Так что, я бы резюмировал, надо быть пессимистом в ожидании чуда. Его невозможно вывести заранее, но искусство вдруг почему-то может бурно расцвести и здесь и там и стать подлинным событием.

Л. Воропай: Насколько, на ваш взгляд, возможность «подлинного события» определяется социально-политическим контекстом?

С. Жижек: Вы правы, мы, разумеется, не должны забывать о социальном пространстве искусства и в этом мы безусловно должны оставаться марксистами. Искусство – это социальный институт, который нуждается в социальном пространстве. На сегодняшний день главная проблема заключается не в художниках как индивидах, а в самой

художественной системе. Поэтому те художники, которые сегодня спрашивают: «Что мы, как художники, должны сегодня делать?», попадают в ту же ловушку, что и капиталистические «зеленые», которые постоянно терроризируют вас бесконечными приставаниями типа: «Зачем ты сюда бросил эту пластиковую бутылку?» Проблема ведь кроется совсем не в том, куда я выбросил эту несчастную бутылку, а в крупномасштабном производстве больших компаний. И я не выношу, когда они пытаются переложить на нас, индивидуальных потребителей, вину за то, что является виной всей социальной организации в целом. А они начинают все эти свои нелепые упреки: «А ты сдаешь свои газеты в макулатуру для переработки?» и тд., чтобы создать иллюзию персональной ответственности из серии «А что лично сделал ты для того, чтобы...?»

Аналогично и с искусством. Происходящее, или, вернее, не-происходящее, сегодня в искусстве – это вина не художников, а всего социального пространства искусства в целом. И к тому же еще никогда не было такого количества художников, как сегодня... Но разве мы не наблюдаем нечто подобное и в философии? Возьмем хоть этот феномен ньюэйджевской мудрости, всей этой околофилософии. Она по-прежнему крайне популярна, хотя всем ведь понятно, что в качестве теории все это полная нелепость. Никто ведь не читает Гегеля или Хайдеггера, все читают многочисленные введения непонятно во что. И ожидают при этом того или иного «духовного» просвещения и исцеления. И все, что мы как теоретики можем с этим делать, это анализировать социальные основания подобных процессов.

Я совершенно согласен с Фредериком Джеймисоном в

том, что сегодняшний капитализм – это прежде всего культурный капитализм. Дело ведь не только в том, что капитал поглощает искусство, дело еще и в том, что капитал сегодня крайне нуждается в искусстве. Ведь что такое индустрия в сегодняшних технологически высокоразвитых западных странах? Это компьютеры, медиа и все прочее, что служит главным образом определенным псевдокультурным целям, развлечению и т.д.

Л. Воропай: Под конец нашей беседы хотелось бы обратиться к еще одной важной, назовем ее условно, методологической проблеме теории современного искусства.

Будучи вовлеченным в систему художественного производства, очень быстро начинаешь понимать, в какой степени и содержание, и форма производимых «товаров» определяются именно «производственными» факторами. И любая попытка какого-то отвлеченного, игнорирующего эти аспекты формально-эстетического анализа представляется или глупостью, или лицемерием, и здесь уже совершенно непонятно, что хуже.

Поэтому сегодня мы можем более или менее адекватно говорить об искусстве, лишь задействуя определенную социологическую оптику. Например, в старых добрых марксистских терминах соотношения производительных сил и производственных отношений или же с позиций лумановской системной теории мы можем анализировать структуры и механизмы функционирования художественной системы в целом и рынка в частности. Или, в терминологии Бурдьё, исследовать поле ограниченного культурного производства. Именно такой подход был бы на данном этапе

наиболее честным и релевантным.

Однако беда заключается в том, что подобный социологизирующий взгляд достаточно быстро достигает собственных пределов. Да, мы можем описать элементы системы, можем проанализировать их взаимодействия, можем даже вскрыть соответствующие социально-политические и экономические каузальности и их идеологические, эстетические и прочие импликации. Что, в принципе, не так уж мало...

Но в какой-то момент все это вдруг почему-то лишает нас возможности извлечения некой, условно говоря, метафизической добавочной стоимости из подобного рода анализа и мы безысходно поставлены перед фактом: да, это так. И что? Что дальше?

С. Жижек: В этом же заключается и главная проблема теоретической школы *Cultural Studies*. В какой-то момент они решили наложить вето на метафизические вопросы. *Cultural Studies* в Штатах на сегодняшний день – это полностью релятивизированный историцизм. Вы не имеете права задавать вопрос: «Есть ли у меня душа?» Вы можете лишь спросить, в каких дискурсивных условиях и при какой системе отношений власти я могу пользоваться понятием «душа». Иными словами, все, что может сделать теория, так это историзировать самое себя, то есть предоставить нам тот исторический контекст, в котором были сделаны те или иные высказывания. Но именно за это мы сейчас и расплачиваемся. Я думаю, что после того, как *Cultural Studies* наложили запрет на метафизические вопросы, и открылась дверь ньюэйджевским медитациям, популярным околонуточным дискурсам и всем этим мега-

бестселлерам вроде Стивена Хокинга. Но по сути своей все это просто некая эрзац-метафизика. Я уверен, что всеобщее очарование квантовой физикой в основе своей чисто метафизическое. Это наивная вера в то, что именно там мы получим окончательные ответы на все извечные вопросы, как, например, в чем смысл жизни, как возникла Вселенная и иже с ними.

Поэтому радикальный историцизм всегда казался мне ложной позицией. И именно поэтому мне нравятся такие философы, как Алан Бадью. Ведь сегодня даже старые английские марксисты, такие, как Терри Иглтон, изменили свою прежнюю позицию и теперь без обиняков заявляют, что нам нужно вернуться к «большой философии». И в этом я с ним совершенно согласен. А после этого мы сможем вернуться и к «большому искусству»...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тексты Славоя Жижека регулярно публиковались на страницах «Художественного журнала». См. последний из них, «Проницаемость Другого», в «ХЖ» № 63, с. 37–40. В издательстве «Художественный журнал» (1999) и «Хруцкий абсолют» (2003).

² Фрагмент книги Хола Фостера «Возвращение реального» (статья «Похороны подставного тела») публиковался в «ХЖ» № 64, с. 94–104.

Людмила Воропай
Родилась в 1975 г. Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор исследований и публикаций по вопросам социологии искусства, культурной политики и критической теории.
Живет в Кёльне.

ОЧЕНЬ ОДИНОКИЙ ХУДОЖНИК

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ



Игорь Березовский
Фото Елены Черневич

Художник Игорь Березовский (1942–2007) – персонаж не слишком известный нашей художественной общности, в историю современного искусства не записанный. Выставка Березовского в ГТГ на Крымском валу 2005 года в основном вызвала недоумение и полное непонимание со стороны московского сообщества современного искусства. «А это кто еще?»

Причин этому много. Главная: художник был истинным затворником. Одиноким борцом за прекрасное. После того как его не приняли в художественную школу, он не предпринял за свою жизнь ни одного шага в сторону карьеры и не желал ничего показывать публике. Все его выставки были организованы Еленой Черневич (1939–2007), теоретиком графического дизайна и

фотографии, и его бывшими коллегами по ВНИИТЭ. Единственным занятием Березовского всю жизнь было творчество.

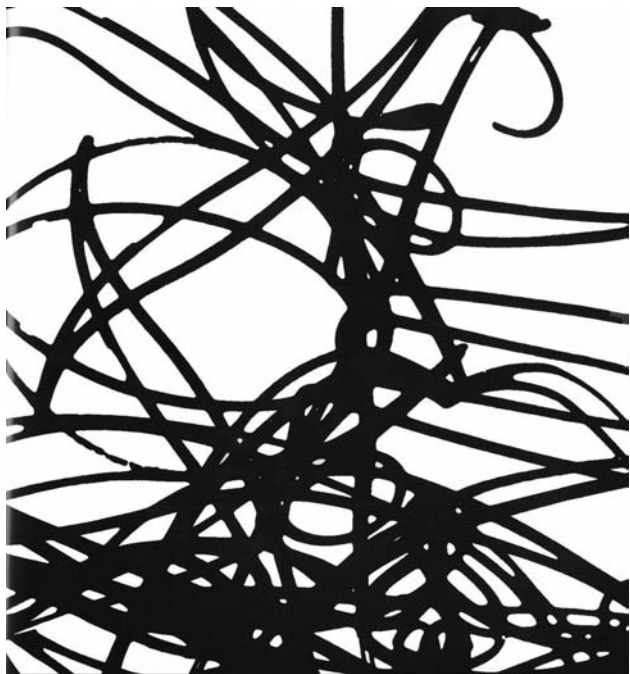
Хотя Березовский вырос в семье художников, формального специального образования он так и не получил. Поэтому остался без однокашников и однокурсников, столь важных для карьерного роста в любой профессии. Долгое время художник принадлежал к арт-среде, ныне исчезнувшей, к ВНИИТЭ – Всесоюзному научно-исследовательскому институту технической эстетики, где художник работал с 1967 по 1976 год. Славное заведение это недавно ликвидировали.

Среда ВНИИТЭ возникла на энтузиазме послевоенного советского модернизационного скачка, в идеологической базе которого оказалось немало утопических элементов. Этим мечтаниям были созвучны интеллектуальные штудии лаборатории общетеоретических проблем – Георгия Щедровицкого, Карла Кантора, Олега Генисаретского. В это же время в институте работал Владимир Паперный – автор столь важного для осознания советской зрительной культуры труда, как «Культура Два».

Сильной стороной художников ВНИИТЭ была их информированность. Они знали историю русского авангарда, потому что рядом с ними историки и искусствоведы института вели исследования русского конструктивизма, производственничества, супрематизма, видя в них про-

возвестников современного дизайна, или, как тогда говорили, художественного конструирования. В библиотеке института можно было найти западные книги по современной культуре, философии, журналы по искусству и дизайну. Информированность отличала художников ВНИИТЭ от неофициальных художников за стенами этого учреждения, коим приходилось изобретать современное искусство практически с нуля.

Для художников ВНИИТЭ и русский авангард, и современное «интернациональное» искусство были своими, а концепции и визуальная речь их предложений в области искусства и дизайна были современными концептуальному уровню и языку тогдашнего международного искусства и дизайна. Этим художники ВНИИТЭ решительно отличались от других, автохтонных, художественных групп того времени, образцом которых можно считать лианозовцев. И в этом смысле вниитэвцы были чужими даже в большой кастрюле с борщом московского неофициального искусства, где варились изгои всех сортов. Во всяком случае, художники ВНИИТЭ ни за что бы не заявили, подобно некоторым из наших автохтонов, что они не были знакомы с международной художественной культурой своего времени. Кроме того, художников ВНИИТЭ не интересовала социальность и ее, социальности, гримасы, как говорили когда-то, которую в какой-то момент так или иначе начали обыгрывать в своих



Игорь Березовский
«Квадраты»,
шёлкография
на бумаге,
1990

работах московские художники.

Одним из творческих источников и направлений для Игоря Березовского стал полиграфический дизайн. Ведь и работал художник именно в отделе выставок ВНИИТЭ, разрабатывал печатную продукцию – плакаты, буклеты, пригласительные билеты для зарубежных выставок советского дизайна. В 60-е плакат был

Игорь Березовский
«Три грации»,
фотография,
раскраска анилином
на фотобумаге,
1981



модной художественной специальностью. В это время отечественный плакат претерпевал изменения – зрительная речь его стала более субъективной. Примером в том на многие десятилетия стал тогдашний польский плакат – образец намеренно персонализированного творчества, плод политики руководства социалистической Польши по поддержке индивидуального творчества в столь малоиндивидуальной отрасли, как медиа. В отличие от культивируемых в советском графическом искусстве канонов, польский плакат был высказыванием если не полностью личным, то радикально персонализированным. Попросту говоря, это была живописная картина, из которой, добавив к ней шрифт, сделали информационное сообщение. В польском плакате в полной мере осуществились советские эстетические представления о прикладных отраслях искусства как равноценных с живописью и скульптурой по художественной полноценности и общественному служению. Неразделимость прикладного и станкового творчества была одним из постулатов художественной концепции ВНИИТЭ.

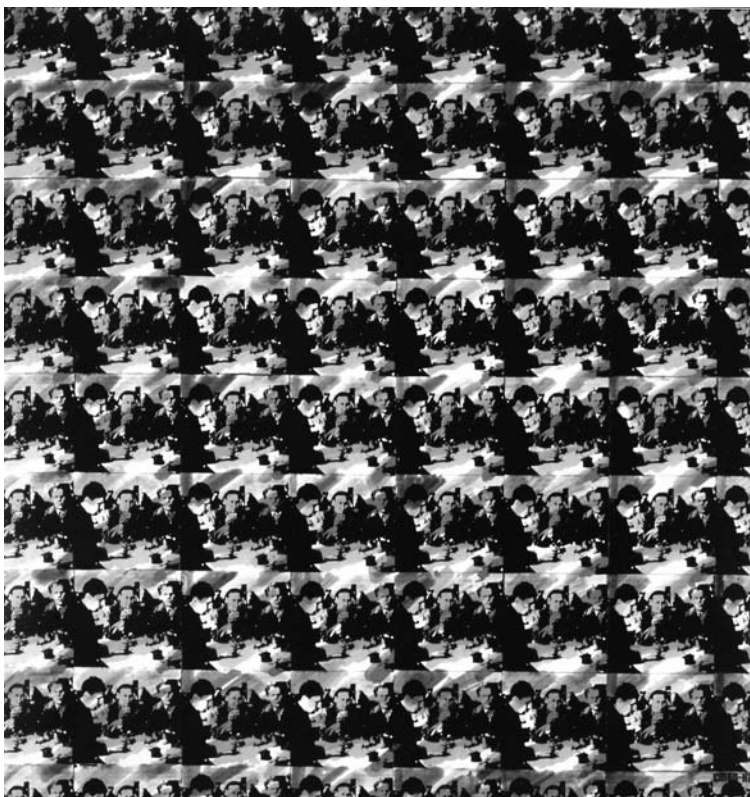
Вторым источником творчества Игоря Березовского стал американский поп-арт, в основном Энди Уорхол. В середине 60-х графический дизайн и картины Энди Уорхола, который, как известно, начинал свою карьеру коммерческим рисовальщиком, неожиданно встретились на Международной биеннале плаката в Варшаве в 1966 году, когда плакату американского художника, изображавшему билет то ли в кино, то ли в театр, присудили первую премию. Эта работа как бы соединила в себе неза-

висимость польских плакатистов от коммерции и масскультовую поп-артовскую включенность в нее. Помню собственное впечатление от этого плаката: глазами русского художника он воспринимался невероятным соединением свободного артистизма с незнакомым, но восхитительным типом мышления. Можно предположить, что именно с этого времени Уорхол и становится кумиром Игоря Березовского. Поп-артовское мышление, сегодня не представляющее тайны, и более чем удачное сочетание фотографии с живописью в картинах Уорхола пленили Березовского.

Сравнивая работы русского и американского художников, легко заметить сходство в приемах – большие пятна и плоскости, залитые яркой краской, контуры, – изобретателем, точнее, важным транслятором которых был, несомненно, Уорхол, и одновременно большую разницу. К тому же содержательно применение этих приемов у Березовского совершенно оригинально. Предметный мир Уорхола – мир поповых вещей, каждая из которых, каждый герой его портретов и так уже намозолили глаза обывателю на полках супермаркетов, в телевизионной рекламе и новостях.

Московские соцартисты сняли с поп-арта кальку. Они нашли популярные вещи и персонажей и в советской культуре. Ими стали образы вождей, революционных событий, идеологические предметы, вроде коробки папирос «Беломор». Игорь Березовский пошел другим путем. Березовский не обратил внимания на социальное, рыночное и политическое в работах Уорхола. Уорхол дал Березовскому пример реализма – открыл глаза

Игорь Березовский
*«На троих»,
 фотография,
 раскраска анилином
 на фотобумаге,
 1975*



на прозу действительности и показал, что инструментом художника может быть не только кисть, но и фотокамера, в то время как основой любого художества в 70–80-е, в том числе и неофициального, оставалось ручное ремесло.

Приемы Уорхола и других поп-артистов Березовский тщательно развил. Во-первых, он вернул их к корням – к живописи европейского модернизма, потому что в конечном счете поп-артовские интерпретации медийных и коммерческих образов восходят к Матиссу, Леже, Пикассо и Швиттерсу... Во-вторых, Березовский сделал из них, до того вполне внешних по отношению к содержанию картин, некий платонический инструментальный форм. Действительно, картины Березовского на фотобумаге, с рисун-

ком, полученным при помощи манипуляций с негативами и фотопечатью, мастерски раскрашенные анилином и подписанные в футуристической манере «skiy», – это не что иное, как модернистские полотна, фовистские, дада и etc., что решительно отличало Березовского от начинавшей тогда господствовать группы концептуалистов, совершенно равнодушных к средствам выражения. Это превратило Березовского в изгоя не только по отношению к официозному сообществу, но и по отношению к комьюнити неофициального искусства. Соблюдение эстетических законов, установленных художественными бандами, отслеживалось в Москве всегда очень строго.

Относительно средств выражения следует заметить,

что художник не страдал их ограниченностью. Оттого знакомый с историей мирового искусства зритель заметит в картинах Березовского следы многих увлечений – от Моранди до Швиттерса и Раушенберга, этого американского Швиттерса, до китайской каллиграфии и абстрактного экспрессионизма. Вот почему можно утверждать, что Березовский, пожалуй, единственный русский художник, освоивший и сделавший органически своей международную визуальную культуру XX столетия.

Еще Березовский помнил важнейший принцип модернизма: картина – это вещь, а не акт коммуникации. Потому через артистические контуры и цветные плоскости, через монтажи фотоизображений и шелкографские изыски мастер виртуозно использовал технологические возможности фотографии и шелкографской печати; в его работах всегда проступала обыденность, но преображенная в совершенный платоновский мир, пусть пока и непонятный, а не только невидимый современнику.

В заключение же хочу повторить уже в качестве лозунга название одной из серий художника: «Экологически чистое искусство – чисто визуальное искусство».

Владимир Сальников
 Родился в 1948 г. в Чите. Художник
 и критик современного искусства,
 член Редакционного совета «ХЖ».
 Живет в Москве.



КРИТИКА СУВЕРЕННОСТИ

КЕТИ ЧУХРОВ

И. Художник и суверенность

В последнее время мы все чаще слышим слово «суверенность». Оно фигурирует в совершенно разных сферах с разным – то положительным, то отрицательным – подтекстом. Под его знаменем традиционно выступали поработанные государства с целью достижения независимости, оно же становится девизом политтехнологической риторики современной российской власти, называющей свой проект управления «суверенной демократией». Террорист, взрывая себя, и поп-звезда, волюнтаристски предъявляя массам свое «эго», тоже стремятся к утверждению суверенности.

Согласно Джорджо Агамбене, суверен – это тот, кто присваивает закон, обладая свободой задействовать или приостанавливать его. Иначе говоря, суверен – это не тот, кто правит, а тот, чья власть безгранична.

Кто, как не художник, начиная с эпохи модернизма претендует на такую безграничную власть, выделяемую им в качестве эстетической (а порой и этической) автономии, где его власть могла бы быть свободна от правящих структур на любой страте социальной организации. Мы помним идеи о достижении суверенности через трансгрессию у сюрреалистов, у Батая и общества «Ацефал», позже у венских акционистов.

Получается странная диалектика: там, где суверенность заявляется от имени представителей власти или ее управленцев, она является злом; а

там, где на нее претендует свободный художник, ее можно только приветствовать. Принято считать, что в случае художника (а эта парадигма существует с эпохи романтизма) речь идет об автономном творческом состоянии, во время которого художник свободен от чего бы то ни было и сам определяет законы желаемого. Но если протест художника-суверена держится только на этом сублимированном желании признания и самоутверждения его суверенности в мире систем управления, тогда неудивительно, что этот протест отсылает вовсе не к освобождению мира или его преобразованию, а к поиску тех специализированных автономных территорий, на которых он сможет отождествить все искусство с собой и таким образом предстать на этой территории сувереном.

Вопрос о том, следует ли стремиться к альтернативной суверенности в тех зонах, где она может рассматриваться как освобождение личности и ее творческого потенциала, остается без ответа и у Агамбене. С одной стороны, такое стремление благородно – ведь оно будет манипулировать не миром, государством или социумом, а собственной волей и идеями искусства. С другой – получается, что, если оно вынуждено отказаться от «истины» (а в искусстве XX века это так и есть), оно может быть только замкнуто на проекте высвобождения места для собственного эго на территории искусства.

Интересно, что, не употребляя термина «суверенность», Михаил Лифшиц именно на этом основании нападает с критикой на искусство модернистского периода. Читая его статьи «От кубизма к абстракции», «Модернизм» или «Феноменология консервной банки», первоначально задаешься вопросом: но ведь и домодернистское искусство, существуя в буржуазном обществе, было буржуазно? В чем же провинился модернизм, объявивший протест обывательскому общественному вкусу тем, что настоял на самодостаточной ценности искусства, тем, что отказал этому обществу в праве делить с искусством жизненное и социальное пространство? Мы помним, что с точки зрения Адорно этот негативный пафос в нововенской музыке позволил ей не стать одним из расхожих товаров культур-индустрии. Совсем иначе сложилась судьба визуального искусства. Запросом на суверенность оно укрепило свою символическую, а стало быть, и товарную ценность на рынке, который оказался не менее гибок и изобретателен, чем негативный пафос модернистского художника.

Но на чем часто основывается такой протест – на недостатке собственной художественной власти в обществе, где капитал и коммерция гораздо более властны, чем желание творчества, или на действительном критицизме и несогласии с этим обществом, с тем *как* в таком обществе живет человек? Наверное, все-таки чаще

Артур Жмиевски
«Наши песенники»,
видео, 2003.
Предоставлено
Фондом Фокса



Артур Жмиевски
«Репетиция»,
видео, 2005.
Предоставлено
Фондом Фокса

первое, чем второе. Хотя нельзя отрицать и большое количество художественных работ последних четырех десятилетий, в которых искусство, опираясь на эвристические завоевания модернизма, преодолевает самореференцию, доказывая, что серьезная художественная работа все-таки предполагает «реальное содержание вне себя»¹.

Нельзя не признать, что часто интеллектуализация и концептуализация художественной спекуляции всегда были чуть подпорчены постромантической дендистской позой художника-суверена. Эта поза не была программной в искусстве до постромантической бодлеровской эпохи, и именно она столь неприемлема для М. Лифшица. Из размышлений Лифшица о буржуазной природе модернизма следует удивительный парадокс: искусство, которое экономически зависело от буржуазного общества, но не тематизировало эту зависимость (концентрируясь на жизни, а не на проблемах художественного эго и его свободы), ускользало от детерминации буржуазного строя. А искусство, которое доказывает

свою суверенную силу по отношению к буржуазному обществу, работая на грани протеста и эпатажа, лишь подпитывает трансцендентальную широту буржуазного сознания.

Вот что пишет Лифшиц по этому поводу: «Подавленное окаменевшим строем общественных отношений, лишенное присущей ему самодеятельности и свободы, сознание художника ищет выхода в чисто внутреннем торжестве над пошлостью окружающей жизни. Вместо борьбы за изменение реальных форм, в которых совершается процесс жизни, оно ломает форму ее (жизни) восприятия»².

Кстати, первоначально сложно было представить себе что-то протестнее и arrogantнее рок-музыки и рок-культуры по отношению к обывательскому образу жизни, но, как оказывается, ничто так не заводит «господина», как дразнящий его своим превосходством другой «господин».

Секрет рок-музыки и рок-лидеров не просто в декларации свободы и бунта, но в особой интонации, утверждающей суверенную харизму голоса. Именно этот персонаж в 60–70-е апроприировал у художника пафос становления суверенным, его *part maudit*, что довольно быстро превратилось в медийный гибрид «пророка» и поп-звезды.

Современный художник – наследник модернизма – в свою очередь часто переоценивает значение индивидуального приема, свою личную стратегию; иначе говоря, на место внешнего мира часто размещает «свое состояние ума». Многие совершенно различные по стилю и форме и часто интересные проекты

объединяет тем не менее неискоренимая инерция суверенного мышления – а именно амбиция быть не только умнее власти (что можно только приветствовать), но и априори умнее мира и жизни, порой не задумываясь о том, *что* они такое. Рынок весьма оперативно поддерживает этот миф суверенности художника – ведь он создает возможность прибавочной стоимости в сфере элитарных художественных ценностей. Например, в Германии такие фигуры, как Георг Базелиц, Петер Дойг, Даниэль Рихтер, да и многие менее известные персонажи на самом деле демонстрируют веру художника в непрерывающую субъективного художественного мировоззрения.

В современном американском искусстве доведенную до предела суверенность (уже преодолевшую человеческую субъективность и граничащую с биокосмологической, прото-мифологической партиципацией) исследует Мэтью Барни. В его последнем фильме «*Drawing Restraint 9*»³ тема излишка и его ритуального ограничения посредством перехода в иную субстанцию становится не просто перформансом, а «королевским» ритуалом – гибелью, которую может себе позволить и разыгрывать, пользуясь всеми материальными и технологическими средствами, только гегелевский «господин». Если представить себе пространственно-временную точку, в которой господину (суверену) принадлежит все – не только мир, но и модели его преобразования и пластического варьирования, – то разрешением подобной невыносимой «вагнеровской» полноты может быть только гибель – причем рафинированный и расписанный

до мельчайших деталей ее ритуал. Таким ритуалом-перформансом и становится фильм Барни «*Drawing Restraint 9*».

В данной парадигме гносеологический пафос модернизма и маньеристская субверсивность постмодернизма дополняются пантеистической фантазией всепроникновения всего во все – и в первую очередь суверенного художественного сознания в историю, в природу, в тело, в миф. Манипуляция вселенной происходит посредством полного ее подчинения ритуальным кодировкам и высоким технологиям. Этот выход художника-бога-животного в пантеистическое пространство – уже не просто воображаемый образ, а технологически и инженерно осуществимая операция (неудивительно, что местом для такого ритуала избрана Япония, где миф, теология и технология вполне тождественны).

Согласно Нэнси Спектор, подобная «извращенная фантазия» спасает⁴. Вопрос в том, кого и от чего; судя по всему, она должна спасти суверенную свободу художественного воображения от мира, политики, человека, боли – всего того, что мешает становлению художника «артистократом».

Подобный фантазм космологической избранности (который художники часто выдают за исследование), увы, все еще нередко преследует многих художников современности.

По сути, из этой же этической парадигмы – перверсивной фантазии о тотальной суверенности – вытекает российский кураторский проект Олега Кулика «Верю». Безусловно, с той разницей, что он

по художественной изобретательности и богатству культурологических референций сильно уступает работам Барни. Кроме того, в случае выставки «Верю» суверенная поза «одухотворенного» куратора напрямую связана с имиджами первертной суверенности финансово-бюрократической элиты, продюсировавшей проект, – т.е. коррумпированность здесь сама становится неотъемлемой частью образного ряда.

На первый взгляд, против ожиданий многих критиков, выставка не стала панегириком официальной власти и религиозно-конфессиональных ценностей. Она скорее использовала стиль и настроения кислотных клубных пространств начала 90-х. Однако именно квазипервертные пространства и оказываются средой для размещения фантазма суверенности: здесь власть и иронично к ней относящаяся богема сливаются, оказываясь в пространстве отдушины и отдохновения от фальшивого дискурса бюрократии и от травматичного поиска востребованности (у художников).

И если Барни почти по Батаю пытается отрефлексировать изощренную трансгрессию суверена, создавая для этого художественную дистанцию, в проекте «Верю» предлагается, напротив, с головой погрузиться в атмосферу сопричастности художника-суверена с двумя более высокими инстанциями, чем он, – с властью и с «трансцендентным». Неудивительно, что и в книге *Xenia*, в которой собраны беседы с участниками выставки, художники предстают эдакими суперменами, уже почивающими на лаврах открытых истин.

Сентенция может быть выражена так. Если искать пусть и альтернативной, но власти, не столкнешься ни с чем, кроме власти. Можно тешить себя надеждой, что власть художника – иная, «негативная». Но почему получается так, что запрос на власть всегда удовлетворен и ты оказываешься – хоть порой и лишь в воображении – либо слугой господина, либо господином слуги. Может быть, именно поэтому протест суверена-художника только служит буржуазному обществу, а перверсивный уход в эзотерику и ритуальность сближает художника с бюрократом или олигархом на досуге. И здесь даже нет противоречия между бюрократическим прагматизмом и трансгрессивно-перверсивным преодолением прагматизма.

Экономика трансгрессии в своей основе предполагает прагматически организованный и жестко управляемый структурный фундамент. Эта контролируемая «решетка», в которой происходит чистка и подавление внесистемных элементов – например, времени *jouissance*'а, – и позволяет выделять «другое» место, где такой внесистемный излишек накапливается⁵. В развитом буржуазном обществе такой излишек выходит наружу в приватном пространстве. А в авторитарном обществе с централизованным капиталом такие излишки становятся spectacularными знаками, декорирующими власть, – иначе, гламуром.

II. Государство-модернист

Нельзя не заметить, что в течение последних двух-трех лет мы видим, как на наших глазах на место образов персонафицированной власти и



Артур Жмиевски
«Урок пения»,
видео, 2003.
Предоставлено
Фондом Фокса

капитала вступает новый образ суверенности, который вряд ли собирается делить знаки суверенной власти с кем-либо или с чем-либо. Речь идет о деперсонализированном проекте государства; государства, которое в своей методологии выстраивания собственной суверенности напоминает художника-модерниста. Тенденция очевидна: переключение от субверсивных политических технологий к дискурсу академической серьезности. Соответственно все те фигуры, которые основываются на квазиавтономном суверенном имидже – звезда шоу-бизнеса, художник, олигарх, – уступают место харизме самого «Государства».

На глазах субверсивные постмодернистские методы политтехнологий превращаются в жесткий квазимодернизм. А что важно в модернистском искусстве? Само искусство, основанное на собственном, а не на внешнем ему содержании, а стало быть, исключительно на форме. Заметим, что одна из заметных выставок в рамках II Московской биеннале называлась «Урбанистический формализм» (куратор Е. Кикодзе).

Да и последние формалистические работы одного из главных персонажей московской художественной сцены Анатолия Осмоловского демонстрируют переход от политического авангарда к музейному квазимодернизму.

Художник-модернист испытывает неприязнь к гнусностям окружающего его мира, но, не находя сил восставать против них, он вытесняет травматичность реальности, агрессивно провозглашая ее полой формой без содержания. По словам М. Лифшица, такая художественная парадигма состоит в том, чтобы «вести простую жизнь обывателя, подавляя собственное возмущение против нее при помощи особой *техники сверхсознания*»⁶. Однако, как это ни странно, подобный жест мнимой артистической суверенности автоматически смыкается с фасадными топосами суверенности. В случае России – художественное мышление отождествляется с иконо-формой государства, государством-сувереном, которое, провозглашая такие концепты, как «суверенная демократия», ведет себя вполне как художник-модернист.

Что это такое семантически? Демократия плюс ее негласное право на манипуляцию. С одной стороны, оксюморон. С другой – все знают, что демократия часто переполняется на «суверена». В данном же случае суверенность (негласное качество демократии со знаком минус) становится дополнительным значением, как бы утверждая скрытую, но всамделишную форму демократии, которая и состоит – в суверенности. В таких формулах государство предлагает себя как диктат формы без

содержания – а это наименее эффективнейшее средство обращать все референции на саму эту форму.

Отличие авангардного художника от художника-модерниста (и здесь М. Лифшиц вряд ли согласился бы с нами) в том, что художник авангарда верит не просто в герметичное развитие художественной формы, но возлагает свои надежды на изменение человека⁷ или скорее на его родовое политическое становление. Это как раз та составляющая русского авангарда, которую не смогло считать западное искусство, оперевшись лишь на элементы негативной метафизики и формального академизма.

К сожалению, самые рафинированные, академические и инновационные образцы современного абстрактного и объектного искусства (как бы наследующие авангарду) не только не способны что-то изменить в обществе, но являются трансцендентальным дизайном, поддерживающим образ жизни западноевропейского буржуазного индивида.

III. На пути к отказу от суверенности

Конечно, мы отнюдь не забываем множество художественных инициатив, которые двигались и двигаются в противоположном направлении. И это не только групповые или политизированные инициативы (которые тоже нередко грешат самореферентностью или ограничиваются документацией социально-актуальной информации). Я бы определила сложную задачу современного искусства так: то, чему посвящено искусство, не ограничивается искусством. Но обращение к зонам реальности проис-

ходит посредством искусства. Иначе говоря: искусство – это средство. Но этим средством является именно *искусство*. Почему этим средством должно являться именно искусство? Потому что вопрос о Реальном, бытии, жизни, человеке и социуме не может быть поставлен без этого «средства». Именно искусство несет в себе возможность родовой эмансипации к идеальному, которое принадлежит не столько универсальным категориям, сколько общности между людьми. Не может быть ничего «прекрасного» или «художественно ценного» в узком кругу носителей знания, избранных экспертов или самих художников, если они не вовлекли в свое сознание и поле размышления тех, кто по тем или иным причинам лишен этих знаний. Иначе говоря, парадигма «Ливингстона в Африке»⁸ (что, собственно, предполагает оппозицию суверена и охлоса), на которую якобы обречен художник, не может быть больше удовлетворительной. С другой стороны, установки просто на документацию или информацию о жизни индивидуумов, исключенных из сферы знаний, тоже недостаточно. То есть проблема должна ставиться не как социальная или демографическая, а как проблема об искусстве и человеке. Иначе говоря, речь идет о, в некотором смысле, антимодернистском, антисуверенном повороте, поновому ставящем вопрос о гуманизме. Из того, что проект гуманизма много раз проваливался, не следует, что он не остается одним из насущных вопросов современности.

Но почему художнику нельзя обойтись именно без тех, кто наиболее далек от территории современного искусства

и культуры? Просто затем, чтобы затащить еще одну профанную зону в область территории художественных ценностей? Конечно же нет. Здесь также речь не идет лишь о дистрибуции информации, образовательных пакетов и улучшения уровня жизни. Подобная художественная перспектива необходима как потенция неисключения другого человека – неисключения потенции каждого к искусству. Потенция к искусству означает: не быть обреченным на, с одной стороны, все более изолированные бюрократические и системные решетки, а с другой – на все более расширяющиеся зоны голой жизни.

Зона голой жизни образуется не просто между системой и человеком. Но и между человеком и человеком или, точнее, между тем, кто желает получения суверенных полномочий по отношению к тем, для кого эти полномочия не предполагаются.

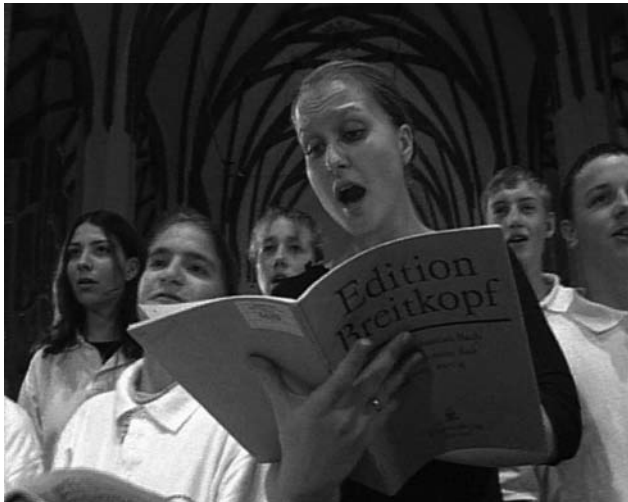
В своем видеопроекте польский художник Артур Жмиевский⁹ исследует рутинные зоны жизни работников наемного труда из разных стран. На десяти экранах идет пятнадцатиминутный видеоматериал в жанре реалити-шоу, смонтированный из 24-часовой видеосъемки каждого из служащих: это немецкие уборщица, работница прачечной, водитель бульдозера, продавщица хот-догов, мексиканская работница фаст-фуда, итальянский укладчик цемента, польская кассирша из супермаркета и др. Каждый из фильмов включает в себя эпизод работы, досуга, приготовления пищи, сна и ухода за детьми.

Удачей данного проекта можно считать то, что, являясь жесткой критикой развитого

буржуазного общества, уже поверившего, что оно находится на этапе перехода к посткапитализму, голая жизнь предстает не только как среда работников низкооплачиваемого труда, но как экзистенциальная перспектива любого из нас. Художник показывает, как сложно ментально включить эти зоны в кантианское интеллектуальное или эстетическое созерцание. Но здесь становится ясно и то, что сами территории культуры и искусства без расширения не просто гражданского, но и художественного и этического сознания до внекультурных зон лишь тешат себя надеждой об искусстве или просто-напросто развлекают себя искусством. В таком случае, искусство предстает лишь декорацией все той же голой жизни, которую проживает каждый человек независимо от социальной прослойки. Собственно, месседж Артура Жмиевского и состоит в том, что искусство сегодня может начинаться только с территорий, радикальным образом отторгнутых от искусства и культуры; это ставит вопрос и о том, каковы те художественные «языки», которые не будут лицемерными и ложными для размышления на такие темы.

Проект можно было бы назвать так: *как бывает без искусства*, или *когда искусство предполагается не для всех*, или *о тех, для кого искусство не предполагается*.

В то время как суверен – независимо от того, художник он или «государь», – возводит власть своего желания в абсолют, рассчитывая, что это и есть картина мира, те, кого он из своего «мира» исключает, на самом деле и отражают его реальное «голое» лицо.



Артур Жмиевски
«Урок пения»,
видео, 2003.
Предоставлено
Фондом Фокса

В немецком документальном фильме «*Mama, mir geht es gut*» (2007, реж. Александра Вестмайер) о челябинском изоляторе для детей-преступников рассказывается около десятка историй о преступлениях, совершенных детьми. Эти дети не детдомовцы. В основном они из среднестатистических постсоветских провинциальных семей.

Один из сюжетов фильма таков: камера следует за не по летам броско и сексапильно одетой женщиной с ярким макияжем. Вскоре она оказывается на кладбище, на могиле 7-летней дочери. По ее рассказам, девочка была убита своим старшим 12-летним братом, который и отбывает срок в колонии и которого мать обещала никогда не пускать на порог дома. Она говорит об этом незатейливо, так, будто речь идет о том, что она не будет больше пользоваться неким предметом повседневного обихода. Мальчик, у которого берут интервью, тоже не очень-то и раскаивается. Он только сожалеет о том, что у него мало свободы в изоляторе, из которого он мечтает поскорее выйти. Ужас во всех

этих историях вселяет абсолютно бытовое и повседневное отношение к преступлению. Его (преступления) – особенно в том виде экзистической трансгрессии, о которой грезил многие художники и интеллектуалы, – не существует. Здесь преступление является нормальной средой среднего горожанина. Найдутся многие, что объяснит это явление дефицитом государственной власти или законодательных структур. Кто-то скажет, что дело в бедности и низком уровне жизни на периферийных территориях. Однако все эти объяснения кажутся более чем сомнительными. Именно там, где государство не собирается или еще не успело репрезентировать интерфейс своей модернизированности, и проявляется реальная природа суверенности – исключение человеческого во имя «собственного». Эта зона без-человечна, потому что она является ценой за приобретенную суверенность. Как бы странно это ни звучало, это та территория, которую сейчас, – учитывая упущенные возможности и недостаток времени на культурно-экономическую эмансипацию, – может спасти только художник-антисуверен и его искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мих. Лифшиц. *Мифология древняя и современная*. – М.: Искусство, 1980. С. 346

² Мих. Лифшиц. *Там же*. С. 325.

³ Фабула фильма такова: мужчина и женщина оказываются на японском корабле и каждый по отдельности проходит через ритуальную инициацию – омовение и одевание. Вторая часть ритуала состоит из камлания и чайной церемонии, после чего гости судна остаются одни в каюте, заполняющейся предварительно затвердевшим в специальной форме и впоследствии растоп-

ленным вазелином. В этой жидкости возлюбленные должны заживо разделаться друг друга и причаститься плоти (т.е. съесть) друг друга, после чего они подвергаются метаморфозе в другую жизненную субстанцию – в китов, в вечных существ.

⁴ Нэнси Спектор. «Спасать нас может только извращенная фантазия». Статья в каталоге Мэтью Барни. М. WAM, 2007. С. 6–18.

⁵ Весьма симптоматичны в этом контексте такие субстанции, как сало (в романе «Голубое сало») и лед (в романах «Лед» и «Путь Бро») у В. Сорокина и «баблос» (в романе «Empire V») у В. Пелевина, которые по сути оказываются тайными субстанциями-излишками, олицетворяющими истину, знание, власть и божественность для избранных.

⁶ Мих. Лифшиц. «От кубизма к абстракции» – М.: Искусство, 1980. С. 385.

⁷ Б. Гройс. «Utopian Mass Culture»/Dream Factory Communism. С. 20–37.

⁸ Из интервью с А. Осмоловским, где он цитирует высказывание концептуалистов. – Xenia. Правительство Москвы, 2007. С. 313.

⁹ Вернисаж Артура Жмиевского «Ausgewählte Arbeiten» проходил с 18 мая по 24 июня в Neuer Berliner Kunstverein.

Кети Чухров
Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала «Номер» и издательства «Логос-Альтера». Живет в Москве.

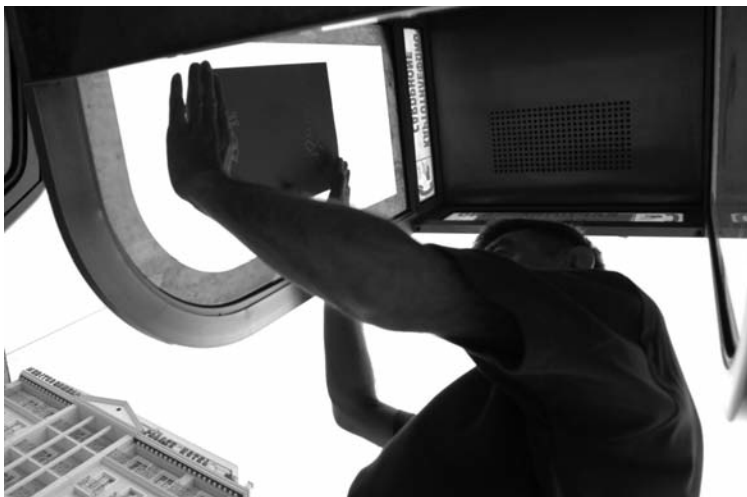
ПРАВДА ХУДОЖНИКА: ПРОБЛЕМА СИМВОЛИЧЕСКОЙ ВЛАСТИ

ВВЕДЕНИЕ В НОВУЮ ТЕОЛОГИЮ КУЛЬТУРЫ¹

ТЕЙМУР ДАИМИ

Никита Алексеев

«Этого нет»,
перформанс,
21 мая 2007,
Салоники.
Предоставлено
Биеннале в Салониках



*Единственно адекватное
отношение к свободе
в человеке есть
самоосвобождение
свободы в человеке.*

М. Хайдеггер

*... Собственное бытие
произведения искусства
состоит в том, что оно
становится опытом,
способным преобразить
субъект.*

Х. Г. Гадамер

*Не то, что есть,
побуждает к творчеству, но
то, что может быть; не
действительное, но
возможное.*

Р. Штейнер

Измена художника

Основной пафос радикального искусства, отчаянно, упорно и безнадежно сопротивляющегося все нарастающему давлению социума, обусловлен фактом беспросветного отчуждения художника в капиталистическом мире... Не осознав причину отчуждения, невозможно стратегически «перехитрить» субверсивную мудрость жрецов Капитала как абсолютного «царства чистого количества». Здесь, казалось бы, нужно оговориться, уточнив, о каком именно отчуждении идет речь, но, думаю, это слово говорит само за себя. Не затрагивая марксистские коннотации этого понятия, уточню лишь, что в контексте данной статьи речь идет об отчуждении художника от своей собственной правды. Но что это за ПРАВДА ХУДОЖНИКА?

Размышление на эту тему я предварю зарисовкой-наблюдением из недавнего персонального опыта. Это поможет нам органично «войти в тему».

В мае 2007 года в греческом городе Салоники проходила I Международная биеннале по современному искусству на тему: «Гетеротопии. Другие пространства», кураторами которой выступили Катрин Давид, Ян-Эрик Лундстрем и Мария Цанцаноглу². Мероприятие прошло так, как оно и должно было пройти в нашу глянцевою эпоху: со всевозможными презентациями во главе с высокопоставленными греческими чиновниками, забавной научно-образной конференцией, изданием большого количества буклетов, открыток, газет и, наконец, толстого красочного каталога. Да, чуть не забыл, — и обильными средиземноморскими фуршеттами. Одним словом, все прошло на самом высоком уровне. Но мне, как одному из участников биеннале, из всего этого «туристического» великолепия запомнился лишь один вечер, точнее, очень короткий разговор за бокалом хорошего вина с российским художником Никитой Алексеевым о его проекте, представленном на выставке³.

Эфемерная инсталляция художника состояла из нескольких небольших работ, где на красном фоне в нарочито эскизной форме были изображены различные объекты: танк, снеговик, бутылка, мышь и т. д.

Никита Алексеев
«Этого нет»,
 перформанс,
 21 мая 2007,
 Салоники.
 Предоставлено
 Биеннале в Салониках



Все эти рисунки объединяла одна и та же фраза, написанная по-гречески вверху каждой работы: «Этого нет»⁴. Рисунки были прикреплены на стенах в различных местах города и к моменту официального открытия экспозиции многие из них попросту исчезли, а сохранившиеся своей «нонспектаклярностью» едва ли привлекали внимание зрителей (что и входило в намерение автора). Такой вот хрупкий, «ветронеустойчивый» проект. Никита рассказывал о том, что идея проекта напрямую связана с апофатической теологией христианского мистика Георгия Паламы, жившего и работавшего в Салониках в XV веке. Рассуждая об этом, художник проводил параллели с психотехнологиями *отрицания* в дзэн-буддийской философии и в учениях суфийских мистиков. По ходу разговора спонтанно родилась идея посетить в Салониках места, традиционно связанные с суфийскими орденами, и даже совершить поездку на Афон – духовный «мегаполис» исихазма. Никита Алексеев говорил очень живо и даже экстатично, пока его не прервали, – к нам подошли

какие-то художники, кураторы, журналисты, и тема круто сменилась. Мы стали говорить о рутине художественной жизни: о разногласиях между кураторами, о недостатках экспозиции, о рейтингах приглашенных художников, вплоть до всяких глупых сплетен.

Случай, казалось бы, тривиальный, но меня он «зацепил» не на шутку (имеется в виду беседа с Никитой). По большому счету меня заинтересовал не его проект сам по себе, а то, что эта работа проделала с самим художником. Я отчетливо осознал, что Никита Алексеев, говоря о своем проекте, не столько объяснял его концепцию (это было бы как раз банально, хотя и интересно), сколько раскрывал потайные зоны своей творческой кухни. Более того, сознательно или нет, он пытался сделать почти невозможное: на дискурсивном уровне «реактуализировать» свое спиритуальное *состояние*, в котором находился, осуществляя проект. И то, как он мгновенно замкнулся и с легкостью переключился на тривиальные темы (после присоединения к нашей беседе других участников мероприятия), показалось мне весьма симптоматичным. По моим личным наблюдениям, попытки «реактуализации» этого специфического и универсального *состояния* у художников бывают довольно часто. Но они носят спонтанный и как бы необязательный, несерьезный характер, что называется, «между делом». Поэтому им и не придается особого значения. Современные художники жутко стыдятся продемонстрировать свой неподдельный интерес к этой «наивно-романтической» процедуре по «реактуализации», особенно в присутствии ушедших кураторов, галеристов, дилеров, музейщи-

ков.⁵ Хотя именно в этом состоянии и заключено то, что я называю *правдой художника*, которая в современном искусстве жестко элиминирована *правдой арт-менеджера* (в первую очередь куратора, затем уже галериста, музейщика, критика, культурбюрократа...).

По сути дела, имеет место неснимаемое противоречие/конфликт между этими двумя правдами, как, например, в философии Декарта имеется парадоксальное противоречие между математической точкой, не имеющей измерений, и протяженностью, которая своим наличием отрицает, делает невозможным существование точки; или, скажем, в апофатической теологии нам известен неснимаемый конфликт между точкой духа, как эманации Абсолютно Иного, и телом, как протяженностью материи, которая «в упор не видит, не распознает» эту точку Принципиальной Альтернативы самой себе, а значит, «полагает» эту точку попросту невозможной и т. д. И никакая диалектическая логика здесь не в состоянии помочь – эти две правды непримиримы в принципе...

Добавлю принципиальный момент: проблема актуализации собственной правды напрямую сопряжена с возрождением субъектности и принципом символического *Властвования*. Только тот, кто актуализировал свою внутреннюю правду, может рассчитывать на обладание реальной властью в художественном (и не только) мире. Сделаю оговорку: под властью я понимаю не административный контроль над интеллектуальными и финансовыми потоками, а наличие осознания абсолютной исключительности и истинности собственной правды. Тот, кто осознает и упорно акцентирует это,

через того и проходит ось истинной (а не административной) Власти. Скажу больше: волевое упорствование художника в безусловной истинности собственной правды есть Высшее Этическое Действие (за пределами «добра и зла»). В этом Действии художник сбрасывает с себя кожу производной от социокультурного контекста функции и превращается в *навигатора*, который сам задает алгоритм траектории своего путешествия в культурном пространстве. Его деятельность, в этом случае, становится не реактивной (как у человека-функции), а активной. А это и есть реальное обладание властью. Забегав вперед, отмечу, что в современном художественном мире властью обладает только арт-менеджер.

Но почему у правды художника такая трагическая участь? Почему она предательски замалчивается, репрессируется, вытесняется в область несуществования? Ответ прост: потому что правда художника смертельно опасна для *этого* мира, а ее «невозможное» присутствие разоблачает актуальное бытие/тотальную социальность как царство абсолютной лжи и насилия (против всего того, что не ангажировано идеями чистого экономизма). А художник, соответственно, как носитель этой правды, является диверсантом, холодным спиритуальным террористом, деятельность которого куда более опасна и разрушительна для социума, чем прямые действия всяких опереточно-декоративных бенладенов и иных симулятивных креатур спецслужб.

Чтобы стало ясно, о чем идет речь, упомянем о двух фундаментальных подходах к искусству, подспудно влияющих на политику современной художественной жизни.

Первый подход определяет искусство, замыкающееся на самом себе и для себя, как *цель* (цель-в-себе, самоцель). В рамках этого подхода первичным является не творчество как таковое, не трансформирующий сознание экстремальный опыт художника, а только исторический контекст, история искусств, с которой художнику приходится постоянно соотносить свою деятельность для сравнения и движения «вперед». Субъект такого понимания искусства – преуспевающий художник-конформист, обожаемый и лелеемый Системой, в которую он аккуратно вписан. При этом номинально такой художник может прослыть даже радикалом и бунтарем, авангардным творцом эффектных подрывных инициатив, угнетающих Систему. Но очень часто выясняется, что эти инициативы заказаны ему самой Системой, а значит, художник «бунтарь», а на самом деле – последовательный буржуазный интеллигент-циник имеет постоянный экономический спрос и свою легитимную нишу на прилавке «супермаркета» современной мировой культуры...

Второй подход маркирует искусство как *средство* (психотехнологический инструментарий) для достижения *иной* цели, а именно для преодоления отчуждения, т. е. освобождения. Субъект такого, я бы сказал, «самоустраивающегося» искусства может быть с полным правом назван радикалом, так как его подчас выстрадавшая стратегия катастрофична по отношению к Системе, плохо справляющейся с нелинейными, хаотическими процессами. Работа художника в этом случае заключается не в том, чтобы изобретать новые объекты, желания, провокации и образ-

цы потребления, удобные прожорливой рыночной Системе, а в том, чтобы с помощью психотехнических усилий интенсифицировать особые зоны своего внимания и мышления, результатом чего является совершенно иной, *предельный* опыт осознания Реальности и своего места в ней. А это и означает преодоление отчуждения и, несколько перефразировав М. Хайдеггера, «самоосвобождение свободы в самом себе». В этом случае агрессия хищного рынка бессильна перед внутренним онтологическим суверенитетом художника, потому что последний не ангажируется *социологичностью* и *историчизмом* как двумя основными идолами/мифами современности. И художник может воскликнуть, подобно Г. Сковороде: «Мир ловил меня, но так и не поймал».

Думаю, очевидно, что в современном художественном мире задействован лишь первый подход, лоббируемый прагматичной правдой арт-менеджера: искусство как цель/самоцель. Тотальная доминация этого подхода и сопряженный с этим триумф правды арт-менеджера привели к принципиальной несвободе художника, к неотвратимому отчуждению его от тех subtilных реалий, пребывание в которых только и оправдывает его онтологический статус и модус (подлинного) существования в этом мире.

Но весь парадокс в том, что современный художник как огня боится манифестации собственной правды в себе, что указывает на необратимую степень ослепленности, загнинотизированности художника со стороны арт-менеджера (напрашивается аналогия с гипнотическим воздействием удава на кролика). Упоминание об этой правде в кругу своих коллег кажется ему



Никита Алексеев
«Этого нет»,
перформанс,
21 мая 2007,
Салоники.
Предоставлено
Биеннале в Салониках

неуместным и инфантильным (разумеется, этот комплекс неполноценности заброшен в его сознание тем же самым коварным арт-менеджером). Ему стыдно говорить об этом, ибо он не хочет прослыть наивно-романтическим идиотом и аутсайдером, что чревато исключением его из зоны суетливой актуальности, которая во всех смыслах кормит его и тешит ранимое самолюбие. Но цена за такие малодушие и стыдливость, граничащие с откровенной глупостью и трусостью, – потеря свободы и аутентичности, пик отчуждения, жалкое прозябание в inferнальных слоях принципиальной неподлинности.

В ситуации гегемонии арт-менеджерской правды онтологический статус художника ничем не оправдан – последний существует лишь в качестве наемного донора, попросту говоря, находящегося в ментальном анабиозе раба, у которого систематически выжимают эссенцию жизненного сока – его *конечный* энергетический потенциал (в просторечии – душу) для поддержания иллюзии безальтернативности дурной экономической бесконечности (= Объекту или Бытию как таковому).

Как бы ни было трагично положение современного

художника, но в этом виноват только он сам. Ибо эта нелюбимая ситуация есть следствие его экзистенциальной *измены* самому себе, своей собственной внутренней правде. Он мог бы оставаться самим собой и не подчиняться арт-менеджерским рыночным стратегиям, потребным «производственному безумию» современной культуры. Но, наверное, невероятно трудно устоять перед соблазном, тем более когда эти прагматичные стратегии сулят значительную прибыль и медальную славу. Рискнув вызвать раздражение и усмешку атеистически настроенных читателей, скажу, что речь идет ни больше ни меньше как о продаже души дьяволу.

Теперь, чтобы прикоснуться к теме правды художника, мы несколько сменим вектор размышлений и для начала попытаемся рассмотреть природу того, что мы определили как правду арт-менеджера.

Правда арт-менеджера: волк в овечьей шкуре

АРТ-МЕНЕДЖЕР, в широком смысле этого слова, – фигура символическая и метафизическая⁶, вступившая на авансцену социокультурной реальности еще во времена античности (и даже раньше); конкретнее, с того самого момента, когда деньги стали играть решающую роль в обществе. Он является креатурой и адвокатом *этого* мира чистого количества, эманацией экономического абсолюта, идеальным Ростовщиком. Его «священная» функция заключается в обеспечении беспрепятственной работы отлаженного механизма реальности, который зиждется на «пантеистической» идее финального Тожества Всего со Всем – идее, отражающей экономический принцип равен-

ства обмениваемых товаров. Эта идея постулируется арт-менеджером как безусловная истина, не подлежащая обсуждению, тем паче сомнению. То есть речь идет о том, чтобы всячески поддерживать безальтернативность, стабильность, комформность, гомогенность (существования) актуальной реальности, не допускать возможных разрывов и опасных креативных актов радикального прорыва, ставящих под сомнение легитимность принципа абсолютного Тожества.

Другими словами, миссия арт-менеджера – обеспечивать статус-кво того, что Есть, что существует как незыблемый онтологический *порядок* тотальной социальности (= человеческого общества, «овеществленной» культуры, экономической бесконечности...).

Как обеспечивается такой порядок? Очень просто – посредством рыночной операции приравнивания/сведения/подчинения, как сказал бы Т. Адорно, «нетождественного» – «тождественному», «духовного» – «недуховному», «качества» – «количеству»⁷. Тривиально говоря, я имею в виду чисто экономическую процедуру *оценивания* всего и вся, включая продукты творческой деятельности человека, в результате чего все находит свое «тихое» место в историческом архиве, на ухоженном кладбище человеческой культуры.

Что бы ни говорили циники от современной культуры, произведение искусства происходит из сферы Абсолютно Иного, его сущностный исток находится не в этом мире и не имеет с последним никаких точек соприкосновения и соотношения. В своей *инаковости/нетождественности* (имплицитно содержащейся в его завершенной форме) оно

противостоит насилию тотальной социальности, а значит, представляет собой смертельную угрозу последней. В этом случае «по достоинству» оценить произведение искусства со стороны экспертного сообщества арт-менеджеров означает репрессировать его. Другими словами, аннулировать его инаковость, погасить его трансцендентную ауру, превратить в рядовой товар и, посредством этого, качественно приравнять ко всей той товарно-денежной массе, что уже пылится в архиве⁸. То есть осуществить контр-священный акт Тождества, подерживая мнимую стабильность того, что Есть. А чтобы поддерживать статус-кво того, что Есть, учитывая все возрастающую энтропию и рыночную суть этого «Есть», необходимо неустанно модифицировать его: постоянно инсценировать видоизменения исторического социокультурного ландшафта, выискивая новые способы желания и модели потребления. Благо появившийся в эпоху Возрождения принцип постоянного преодоления данности (принцип новизны, прогресса) позволял с лихвой достигать этого эффекта. Модернизм начала XX века своим пафосом тотального отрицания прошлого невольно модифицировал этот принцип, фактически абсолютизировав инновационный аспект современной культуры⁹. Релятивизм был поставлен во главу угла.

Вследствие этого, под прикрытием непрерывного изменения стилистических и интеллектуальных форм, мы имеем Вечное возвращение Одного и Того же – вездесущего, бессмертного и самотождественного рынка. И, как нам давно хорошо известно, даже протестное искусство, которое отчаянно придумывает способы

противостояния системе товарно-денежных отношений, на деле лишь выполняет экономический заказ этой системы. Если бы подобное происходило только с продукцией художника, то это еще полбеды – продукция не существенна, разве что для архива. Но так как сам художник, поддавшись психологической инфляции (по Юнгу), отождествляет себя с продуктами собственной деятельности, то и он сам превращается в товар-бренд и растворяется во вселенной чистого количества – в инфракорпоральном ничто¹⁰. Иначе говоря, он неосознанно переплавляет/отчуждает собственную субъектность/духовную свободу (пусть даже потенциальную) в овеществленную *внешнюю* субстанцию – в Объект, имеющий тенденцию к бесконечному количественному росту (идея прогресса, осуществляемая за счет конвертации «нетождественной» энергии художника в товарно-денежную массу). Это то, что называется превращением Хаоса («нетождественного/природного», по Адорно) в Космос/Порядок («тождественное»). Но эта, по словам Ницше, «оскорбительная ясность» есть также констатация факта абсолютного отчуждения и духовной смерти. Торжество *инерции* и глобального *цинизма* (как защитной реакции на происходящее в неолиберальном мире), выражением которых является бессмертный постмодернизм.

Правда художника: Великий Джихад

Но такой очевидный порядок вещей, преподносящий себя в качестве аксиологически неуязвимой бесконечности, не может считаться нормальным несмотря на то, что у этого порядка такие авторитетные

адвокаты, как Ф. Гегель («Все действительное – разумно»). Налицо факт прогрессирующего культурного вырождения, онтологической катастрофы, которая распознается мало-мальски вменяемым художником на интуитивном уровне как личная драма. Художник, травмированный фактом своего рабского порабощения, интуитивно осознает примат революционного вектора *долженствования* над консервативным вектором бытия.

Правда художника гласит: да, этот порядок вещей есть то, что он есть. Более того, он длится с незапамятных времен и кажется неизменным, как неизменны само время и рок, но... Но так НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ, ибо то, что есть и хочет быть вечно, целенаправленно стремится к уничтожению духовных параметров реальности, к превращению всего жизненного ландшафта в ледяную мертвую пустыню.

Ведь откуда берется духовная энергия для поддержания и модификации вампирического социума, который сам напрочь лишен каких бы то ни было жизнетворческих ресурсов? Она нагло выкрадывается корпорацией арт-менеджеров из внутренней *точки предела* – той центральной точки человека (художника), которая в новой теологии культуры называется «черной дырой» (в просторечии – точкой духа), или точкой Принципиальной Альтернативы тому, что Есть¹¹. Она же есть точка подлинной свободы, с которой каждый соприкасается бессознательно, в режиме сновидения. Маркс говорил, что человек подлинно свободен только во сне. Она же есть точка смерти как посвящения в не-антропогенную реальность.

Эта неочевидная точка соединяет/соотносит человека с



Никита Алексеев
*«Этого нет»,
 перформанс,
 21 мая 2007,
 Салоники.
 Предоставлено
 Биеннале в Салониках*

тайными энергиями ноумена, с тем, что несоизмеримо больше человека, даже взятого в своем идеальном проекте «совершенной личности». В ней сконцентрирована яростная энергетика абсолютных смыслов и значений, ожидающих часа *X* – мгновения Кайроса (по Негри – Хардту и не только) – для самопроявления и финального преобразования/отмены актуального бытия (тотальной социальности культуры, а в пределе – абсолюта, понятийно разработанного в традиционной философии от Платона до Гегеля...). Но это проявление возможно только в одном случае – когда фокус внимания художника, в котором аккумулирована энергия его осознания, переключится с этого множественного мира в сторону точки предела и художник наконец отрerefлексирует/проманифестирует происходящее в этой темной точке. Только так он сможет открыть дверь потокам трансцендентных смыслов, запредельных этому миру и опознаваемых последним как ужасающие шумы, как разрушительный хаос, от которого этот мир и защищается путем постоянного самовоспроизведения – осуществления актов Тожества, обильно используя энергоресурс (душу) человека с его молчаливого согласия.

И вот здесь оказывается затребованным второй подход к искусству, упомянутый выше: искусство как средство. Именно то средство, которое положит конец отчуждению, позволит заблокировать «отсос» энергии, за счет чего последняя, вместо унижительной кристаллизации во множестве производственных артефактов, пополняющих внушительный массив культурного мусора, направится на созидание нового смысла и новой альтернативной реальности, существующей в современном мире пока лишь в качестве утопии. Все дело в том, что переключение фокуса внимания художника на точку предела становится возможным только при вступлении художника в силовое поле творческого процесса, понятого как вполне самодостаточный комплексный феномен...

Если обратить внимание на креативную стратегию основателей модернизма, скажем, Кандинского, Малевича или Мондриана, то мы увидим, что они в поисках нового языка для выражения своих интуиций обращались к традиционному искусству: русской иконе, восточной (мусульманской и японской) миниатюре и т. д. И дело здесь не только в идеопластике этих форм визуальности. Интеллектуально отработывая неевропейские модели визуальной культуры, укорененные в конкретных сакральных традициях, модернистские художники не могли не обнаружить, что эти формы для самих традиционных авторов служили лишь поводом (или опорой) для духовной практики. Правда, этот момент не подвергался рефлексии. Внимание отцов нового искусства и большинства исследователей их творчества было привлечено к экспе-

риментам над формопластической компонентой и акцентуации на проективной воле модернистских художников, стремящихся изменить окружающий мир. Но у меня есть сильное подозрение, что редукция к первоэлементам визуального языка (точке, линии, кругу, черному квадрату и т. д.) была отражением аналогичных интроспективных процессов в сознании – процессом умаления в себе онтологической плотности, т. е. вскрытия нулевого уровня онтологии и бессознательного (!) прорыва в Иное. Модернистский художник был в шаге от осознания искусства как средства для изменения режима восприятия и трансформации сознания, влекущих за собой реальное изменение действительности, ибо последнее есть проекция содержимого нашего сознания. Об этом может свидетельствовать, например, такая фраза Малевича: «Преображая мир (в продукции собственного творчества. – *Т. Д.*), я иду к своему преобразению, и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире». Но что-то помешало. Что-то увело внимание практикующих аналитиков в сторону количественного аспекта искусства с последующим логическим влипанием в «производственное безумие»...

До сих пор радикальный художник-пассионарий, наследующий модернистскую традицию, измеряется степенью интенции и проективной воли к революционному преобразованию мира. И эта стратегия по деструкции и преобразению наличного бытия действительно является оптимальной и истинной. Но с одной оговор-

кой: если ее осуществлять *грамотно*. Что это значит?

Здесь я позволю себе обратиться к концепции Джихада – Священной Войны – как к высшему интеллектуальному ориентиру, как к квинтэссенции духовной практики не только в исламской метафизике, как это принято считать, но и в любой иной аутентичной традиции, с той лишь разницей, что в рамках ислама проработке этой концепции уделялось больше внимания. Я настаиваю на той мысли, что идея Джихада, несмотря на, казалось бы, далекую от культуры политико-теологическую ауру, напрямую связана с магией художественного творчества...

Вкратце это выглядит так. Понятие «Джихад» составляет суть трансцендентной гносеологии и означает интенсивнейшее сверхусилие по преодолению негатива, конденсированного зла, коим является вся обозримая действительность с ее гуманитарным пакетом трехгрошовых «универсальных общечеловеческих ценностей». Это есть также борьба против насилия легитимированного *этим* миром онтологического Порядка, одним словом, чистое, радикальное, немотивированное Отрицание, срывающее с реальности все наносное, лишнее, то, что опосредуется вторжением человеческого фактора... Эта радикально неконформистская и апофатическая концепция включает в себя два вектора – Великий Джихад и малый Джихад.

Первый, *имплозивный*, вектор – Великий Джихад – является наиважнейшим. В приложении к искусству он апеллирует к *автономному* измерению последнего и означает творческий процесс как таковой, без привязанности к результатам, когда внимание

творческой личности погружается в тайну *Внутреннего*... Его гносеологический пафос направлен на сжигание негатива в самом субъекте Джихада, на небезопасное перемещение фокуса внимания к точке предела (смерти) и интеллектуальной проработке ноуменальных процессов, инспирированных актом сверхрискованного вскрытия этой точки. Можно сказать и так: сжигание негатива есть устранение некоего ментального буфера, расположенного между нашими внутренними органами восприятия и ноуменальной реальностью, которая в своем чистом виде невыносима для нашей уязвимой психифизики. Поэтому назначение этого буфера – защищать нас (нашу неподготовленную психотелесность) от непосредственного лицезрения «ужасной» реальности. Так сказать, поддерживать биохимический гомеостазис организма. Не об этом ли слова Ницше: «Истина – это разновидность заблуждения, без которого не может существовать определенный род живых существ». На нейрофизиологическом уровне это выражается в работе сенсорных фильтров, вытесняющих 99% поступающей извне информации и уродующих оставшийся 1%. Но цена за такую психотелесную безопасность – онтогенетический Дефект Восприятия и искажение Реальности, или, проще говоря, обреченность вечно жить в тотальной лжи, в вечном узаконенном рабстве... Ибо добровольная неосведомленность человека относительно предельных смыслов бытия делает его игрушкой безличных сил слепой судьбы и этого мира. Надо признать, что это самый темный и таинственный аспект духовной практики, упорно замалчиваемый в европоцентричной интеллекту-

альной традиции после эпохи Возрождения, особенно после И. Канта (непознаваемость ноумена) и вторящего ему Л. Витгенштейна (молчать о том, о чем невозможно говорить). Это пугливое замалчивание увело внимание западных интеллектуалов от главного – от мужественных попыток постижения «последней Правды...» – и вергло их в бесконечные, бессмысленные, но зато *безопасные* лабиринты имманентного и прагматичного, где не остается ничего другого, как, согласно Оккаму, «умножать сущности без необходимости» и, таким образом, уплотнять дурную экономическую бесконечность, образно выражаясь, укреплять стены ментальной тюрьмы. Начиная с Просвещения агностицизм превратился в мейнстрим, и европейская интеллектуальная элита взяла на вооружение формулу, выраженную основателем электрофизиологии и молекулярной теории биопотенциалов Дюбуа-Реймоном «*Ignoramus et ignorabimus*» («Не знаем и не будем знать»).

При вскрытии точки предела происходит самое возвышенное – манифестация абсолютных энергийных смыслов, агрессия безусловного ноумена против аксиологически неуязвимой бесконечности, результирующихся в теологическом понятии «Откровения», что в переводе на конвенциональный понятийный язык приблизительно означает столкновение с Истиной, вторжение Иного, непосредственное умозрение Ужаса, актуализацию События и т. д. Иначе говоря, через *осознание* вскрытую точку в этот мир бешено врываются трансцендентные потоки позитивного Хаоса, дестабилизирующие доселе устойчивую и якобы неуязвимую архитектуру наличного бытия. И толь-



Никита Алексеев
«Этого нет»,
 перформанс,
 21 мая 2007,
 Салоники.
 Предоставлено
 Биеннале в Салониках

ко после этого значимого События реализуется второй, *эксплозивный*, вектор – малый Джихад, предполагающий экспансию прорвавшихся «сюда» потусторонних, трансцендентных энергий для трансформации этого мира. Этот вектор апеллирует к *политическому* измерению искусства. Очень важно понять, что без реализации первого вектора второй этап не имеет смысла. Автономное и политическое здесь кровно связаны. И вот здесь отметим важный момент: неудача модернистской креативной стратегии, обернувшаяся победой циничного постмодерна, была обусловлена тем, что реализации подлежал только второй вектор – малый Джихад. Первый вектор был признан принципиально неартикулируемым и отвлеченным от материальных характеристик бытия, и центр тяжести переместился на процесс реализации эстетического опыта и экспансии объективированной продукции, впоследствии обернувшейся «производственным безумием». Модернистских авторов, оболваненных эрой вульгарно понятого марксизма, позитивизма и НТР, интересовало только социальное и церебральное измерения человека. Более глубокие метафизические изме-

рения, посредством которых человек сопрягается с иными, не-антропогенными сегментами реальности, остались в тени.

Еще раз подчеркнем, что эквивалент Великого Джихада в искусстве – это взятая до и поверх всякой культурной объективизации чистая процессуальность креативного акта, сопровождаемая синхронной рефлексией. Последнее чрезвычайно важно, потому что, с легкой подачи романтиков, неокантианцев и фрейдистов, творческий процесс был определен как иррациональный и бессознательный, в силу чего и был взят в скобки... Но только осознание тех ускользающих от определения интенсивных процессов, что происходят в точке предела, в мгновения творчества, делают художника «хозяином» этих неочевидных интенсивностей; только подвергая тонкой рефлексии нелинейные пульсации хаоса, художник «приватизирует» ноуменальные энергии и блокирует их отчуждение от себя. Нелишним будет вспомнить заявление философа А. Пятигорского: «То, что не отрефлексировано, не существует».

Другими словами, для художника, не желающего быть рабом актуальной арт-сцены и жертвой слепых сил судьбы, создание произведения искусства – только предлог, причина, чтобы войти в режим творческого процесса, в опыт символической смерти (= инициации) и подлинной свободы. И не просто войти, но и осуществить акт понимания эффектов от этого умопомрачающего вхождения. Постараюсь пояснить, что я имею в виду.

Вспомним до боли тривиальную и неактуальную ныне мысль: *процесс всё, результат ничто*. Принципиальным является вопрос: зачем художник

входит в силовое поле творческого процесса? Зачем это ему нужно? С точки зрения суетливой актуальности: во-первых, чтобы произвести продукт (текст), причем не имеет значения – в материальном или имматериальном смысле; во-вторых, чтобы интегрировать его в существующую сетку овеществленной культуры (гипертекст), дав повод для бесконечных интерпретаций, критических экспликаций, герменевтических толкований, социокультурных исследований – всего того, что, выстраивая грандиозную вавилонскую башню современной культуры, уплотняет количественную ткань наличного бытия. Это, как мы уже выяснили, соответствует малому Джихаду и отвечает правде арт-менеджера. В этом случае самое большее, на что способен художник, так это стать отрешенным аналитиком информационных процессов в обществе или, по Делёзу, «диагностом цивилизации», что, по сути, одно и то же. Но с точки зрения новой теологии культуры, художник входит в творческую процессуальность только для одной цели – чтобы достичь спиритуального состояния и через волевое сверхусилие вскрыть точку предела, вызвать ожидающие самоманифестации ноуменальные энергии и нездешние смыслы, отрефлексировать их и тем самым произвести реальные изменения внутри собственной перцепции и сознания, т. е. устранить онтогенетический Дефект Восприятия (а появившийся продукт вторичен по отношению к процессуальности). В результате такой подлинно гносеологической процедуры художник (а, в перспективе, любой реципиент его влияния) превращается в субъекта символической власти, проводника мощных силовых потоков, деко-

дирующих социокультурную «картину мира» без вмешательства в ткань наличного бытия, что очень важно, ибо прямое вмешательство лишь в очередной раз спровоцирует смену декораций глобального спектакля. Последний только этого и ждет и всячески провоцирует художника. Подлинная же социальная трансформация (революция?) должна быть предварена «тихим» переворотом в области перцепции и метадискурсивных технологий (возвращаясь к последовательности осуществления двух векторов Джихада), способным подорвать сами основы спектакля, обусловленного актуальным перцептивным статусом человека. Любое внешнее социальное преобразование (изменение бытия) без предварительного изменения внутреннего перцептивного статуса (изменение сознания) ни к чему не приведет; рано или поздно все возвратится к статус-кво.

Таким образом, речь идет о том, чтобы, не затрагивая на начальном этапе механизм функционирования актуальной арт-среды (наличие злополучного рынка не помеха: «богу богово, кесарю кесарево»), сфокусировать «саморефлексирующее» внимание на чистой процессуальности творческого акта. Здесь мы наблюдаем два связанных друг с другом эффекта от этой процедуры: 1) посредством изменения перцептивного статуса и устранения Дефекта Восприятия достижение/осуществление художником состояния подлинной свободы (Великий Джихад); 2) и вытекающая из этого манифестация ноуменальной энергии, трансформирующей наличное бытие (малый Джихад). В реализации этой гносеологической процедуры (с последующей периодической реактуализации

ей инспирированного ею состояния в творческой экспликации самого автора) и состоит правда художника.

Разумеется, рефлексия в режиме творческой процессуальности и последующее «говoreние об этом» (реактуализация состояния) неимоверно проблематичны в формате актуального языка. Именно из-за этого момента вышеприведенные размышления, признаюсь, грешат невнятистью. Следовательно, на пути к созданию новой теологии культуры нам не обойтись без создания нового синтаксиса, новых метадискурсивных технологий, базизирующихся не на понятийности классической науки Нового времени, на которой до сих пор по инерции зиждется весь интеллектуальный базис современной культуры, а на языке и синтетическом методе новых междисциплинарных «наук», таких, как синергетика, теория хаоса, теория нечетких множеств (нечеткая логика), квантовая психология и т. д. Кроме этого, нас ожидает превращение *contemporary art* как приоритетно рыночной, ветхой, контрдуховной сферы в динамичную креативную стратегию духа, имеющую, в хорошем смысле, прикладной, оперативный характер. Одним словом, *contemporary art* есть то, что должно быть преодолено!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие «теология» употребляется нами в контрклерикальном и контрконфессиональном значениях как парадоксальное учение о трансцендентном. Другими словами, переименовав одну из ключевых мыслей Витгенштейна, настала пора говорить о том, о чем следует молчать.

² Тема биеннале была инспирирована одноименным текстом Мишеля Фуко.

³ Из художников постсоветских стран в биеннале участвовали: Вадим Захаров, Гурам Тсибахаивили, Ганжина Шарипова, Андрей Ройтер, Георгий Литичевский, Вазген Тедовасян, Шалва Каханаишвили, Никита Алексеев, Елена Камбина, Андрей Филиппов, Теймур Даими, Баби Бадалов, Ваграм Агнасян, Алексей Каллима.

⁴ По словам самого художника, это очень условный перевод. На английском фраза выглядит так: «There Ain't None» – тоже весьма приблизительно, что неудивительно, учитывая принципиальную непроговариваемость самой «идеи».

⁵ Только в обстановке максимального доверия, которое граничит с интимностью, художник может отважиться на это.

⁶ Я бы добавил: и трагическая, в той мере, в какой он осознает степень своей неизбежной зависимости от сил рока и непривлекательности своей миссии...

⁷ По утверждению Адорно: «Даже элейское понятие единого, которое должно быть единственным, становится понятным только по отношению к многому, которое оно отрицает». (Цит. по книге «Идеалистическая диалектика в XX столетии». – М., 1987. С. 196.)

⁸ Лицеизреть такой товар, скажем, в музее – все равно что наблюдать животных в зоопарке: и то и другое вырвано из живого контекста и духовно кастрировано.

⁹ Разумеется, навряд ли модернистский художник хотел этого. Скорее он стремился к обратному – к трансформации искусства в то, что составляло условие его существования...

¹⁰ В информационном обществе выражением идеи чистого количества является, разумеется, информация или ее коррелят – деньги.

¹¹ Если еще раз провести аналогию с философией Декарта, то можно уподобить эту точку с декартовой точкой, противостоящей протяженности.

Теймур Даими
Родился в Баку в 1966 году. Художник, режиссер, философ. Автор книги «Обретение Пути» (1996). Живет в Баку.



ДЕВЯТЬ ПИСЕМ СЕРГЕЮ ОГУРЦОВУ

БОГДАН МАМОНОВ

1.

Дорогой Сергей!

В течение всего прошлого года я не раз испытывал желание высказать тебе некоторые соображения, которые появлялись у меня при взгляде (не весьма, впрочем, пристальном) на современный художественный процесс. Но занятость, а нередко и просто лень заставляли меня каждый раз откладывать очередное письмо до лучших времен, которые, как я сам понимал, никогда не настанут. Но когда Виктор Мизиано попросил меня написать статью для очередного номера, я, после нескольких бесплодных попыток, вспомнил о своем желании пообщаться с тобой посредством переписки.

Эта форма позволяет известную необязательность мысли и логических связей, что как раз меня и устраивало. Правда, те несколько писем, которые я хотел написать, но не написал за год, нужно было воспроизвести за неделю, но меня вдохновлял пример одного исторического персонажа – адъютанта императора Наполеона, имени которого я, к сожалению, не помню. Этот юноша, отправляясь в поход, пообещал своей возлюбленной писать, но, будучи человеком столь же остроумным, сколь и беспечным, настроил оптом дюжину эпистол, описывающих перипетии еще не начавшейся кампании, проставил соответствующие даты и поручил слуге передавать письма даме через соответствующие промежутки времени.

Сразу оговорюсь, что в моих текстах нет и намека на программу или тезисы, чем так силен, например, наш общий друг Анатолий Осмоловский. Но это и принципиальная позиция. Мне бы меньше всего хотелось вписывать свою сегодняшнюю мысль, а значит, и художественную практику в жесткие догматические схемы.

2.

Не слишком удобно цитировать собственные тексты, тем более что в последнее время они вызывают у меня все большее раздражение какой-то необоснованной претензией на интимные отношения с истиной. И все же среди них есть один, который, кажется, назывался «Смирение как стратегия сопротивления» или что-то в этом роде.

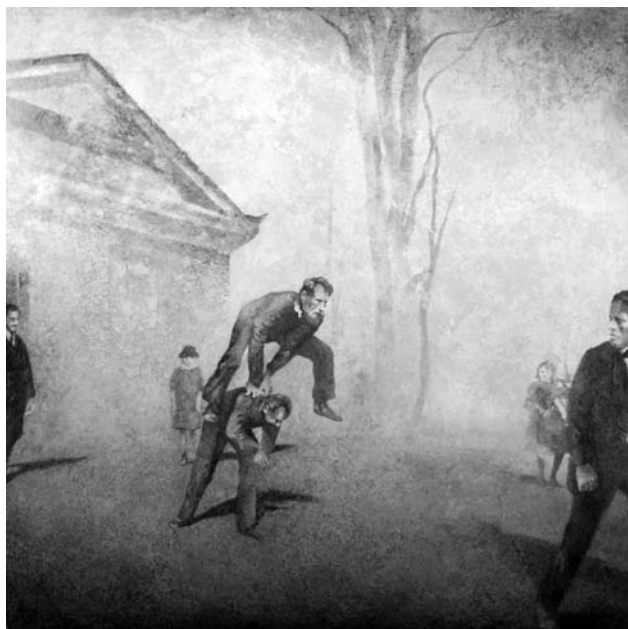
Этот текст (по правде говоря, вопиющий пример противоречия между темой смирения и беззащитивой рекламной группы *ESCAPE*) тем не менее содержит в себе ряд соображений, показавшихся мне актуальными для нынешнего положения дел. Во всяком случае, они имеют прямое отношение к тому, о чем писал не так давно Виктор Мизиано. Вот его слова в период работы над текущим номером журнала, с которыми я совершенно согласен: «Признаться, когда я задумывал этот номер, то в большей степени связывал его с поиском конструктивных перспектив, ныне они мне видятся в сфере индивидуального, персоналистского сопротивления».

Возвращаясь к своей старой статье, я напомним, что ссылаясь на опыт становления христианства после так называемого Миланского эдикта, то есть после легализации и в процессе постепенного превращения в официальную доктрину.

Как верно замечено, всякая аналогия хромает, но дело тут не в этом. Сегодня, особенно после выставки «Верю», я весьма далек от попыток проводить прямые параллели между искусством и духовными практиками (хотя на деле эти параллели присутствуют). Но, так или иначе, а в истории действуют одинаковые культурные механизмы, поэтому ссылка на Миланский эдикт и его последствия не кажутся мне идеологической натяжкой. Разумеется, можно найти немало других примеров подобной механики, но документ Константина Великого выбран мною не столько потому, что эта тема мне лучше знакома, сколько потому, что он имел решающее значение для всей последующей культурной ситуации, считая не только средневековье, но и, возможно, куда более поздние эпохи.

Вкратце напомним суть проблемы. До прихода к власти Константина христианское учение находилось в ситуации жесточайших гонений, которые то затихали, то вспыхивали с новой силой. Миланский эдикт не только положил конец репрессиям, но и, по сути, провозгласил христианство государственной религией. Превращение учения Христа в идеологию не заставило

Богдан Мамонов
«Оружие, которое
устарело»,
холст, масло, 2007



Богдан Мамонов
«Чехарда»,
из проекта
«Транквилизация
памяти»,
смешанная техника,
2007

себя ждать и, как это часто бывает, повлекло в Церковь тех, кто еще вчера с тем же рвением, а точнее равнодушием, поклонялся Олимпийцам.

Девальвация ценностей, за которые отдали жизнь тысячи людей, была, таким образом, налицо. Именно эта ситуация породила монашество, то есть институт, который, при всех мнимых и подлинных грехах, настойчиво инкриминируемых ему историей, не только создал собственно всю европейскую культуру, но и, что неизмеримо важнее, свидетельствовал о присутствии в мире *иных* ценностей.

Здесь мне и видится та аналогия, которая «как всякая аналогия хромает», с текущим культурным моментом. Современное искусство в Советском Союзе находилось, конечно, не в столь жестких условиях, как первые христиане. Да и проводить параллели между культурной практикой и реальными страданиями реальных людей было бы некорректно. Однако и полностью игнори-

ровать факт иконоборческих репрессий в советской империи по отношению к современному искусству будет неверно. Напомню еще раз, что я говорю о культурных механизмах. Покинув катакомбы, в которых, не будем забывать, были созданы замечательные вещи, искусство оказалось между Сциллой рынка и Харибдой государства. Правда, последнее стало проявлять к нему интерес только в последнее время, но что с того. Иммуниет, как представляется, был за 90-е годы утрачен.

И вот поэтому слова об автономном «персоналистском сопротивлении» представляются мне необычайно важными. Сейчас как раз важно стать такими «монахами». Напомню: «монос» – один. Для этого в пустыню, разумеется, не надо уходить, собственно, и пустынь этих не осталось. Недавно мне довелось побывать на Селигере – месте, куда в средние века приходили отшельники. Ныне это место разнообразного туризма, в том числе и православного.

Знаменитая Нилова пустынь представляет род этакого духовного аттракциона с продажей сувениров (чудовищных) и прочими атрибутами «рынка веры». Во всем сквозит тот же *fake* и гламур, столь хорошо знакомый нам по современной культуре.

Пустыню, видимо, надо искать в другом – и прежде всего в отключении от информационных потоков, тотально захватывающих наше сознание; но об этом в следующий раз.

3.

Перечел предыдущее письмо. Наверное, странно, что я вижу необходимым для творчества

прежде всего отключение от коммуникационных сетей. Во-первых, многие, как, например, Андрей Ерофеев, полагают, что именно максимальное включение в эти потоки является кредо современного артиста, с другой стороны, основную опасность для художника мы привыкли видеть в отождествлении его деятельности с рынком. Если не ошибаюсь, Гройс, в одном из последних номеров журнала, прямо называет искусство родом бизнеса, причем, в некотором роде, бизнеса в его наиболее чистой форме.

Но мне как раз не кажется, что основная опасность для искусства – в его поглощении капиталом. Точнее, мне представляется, что это лишь производное от главной опасности, а именно потери «контакта» с языком искусства. Тут требуется пояснение.

Мне кажется, что те тотальные информационные потоки, в которых мы пребываем, не имеют никакого отношения к реальности, они виртуальны. Но виртуальны они совсем не потому, что находят свое воплощение в новых коммуникационных технологиях, напротив, именно их виртуальная природа и породила эти технологии, которые лишь удобная форма бытия этих потоков. Замечательно, что Кулик недавно высказался в том роде, что для него ничего, кроме собственного сознания, и не существует, что все вокруг него лишь порождения этого сознания. Разумеется, это крайняя точка зрения, но настроение эпохи она выражает весьма точно.

Так вот, художнику, по моему мнению, отключиться необходимо не от Интернета, хотя, возможно, и от него тоже на время, и не от рынка, пото-



Богдан Мамонов
«Похожа на обезьяну-2»,
 из проекта
«Версии»,
 холст, масло,
 2005

му что это все равно утопия, а от пребывания в потоке сознания. Для чего? Именно и единственно для того, чтобы стать проводником языка – то есть реального. Но это требует отдельного письма.

4.

Затрагивать тему религиозного в искусстве, кажется, уже скоро снова станет дурным тоном, но все-таки придется сказать, что признание объективности художественного языка есть, по сути, проблема чисто религиозная. И в самом деле, мы все время как-то уклоняемся от решения этого вопроса.

Но разве в конечном счете не сводится все к тому: обладает ли искусство автономной ценностью, коренящейся в его собственной объективной природе? Или его ценность не более чем контекстуальная игра и мы ценим Рембрандта или Ван Гога только в силу того, что нам это с детства внушено всей системой культуры, а на самом деле – все тем же всездущим рынком?

Вторая позиция, без сомнения атеистическая; с первой все гораздо сложнее. Ведь если искусство обладает ценностью, не зависящей от нашего сознания, которое, на самом деле, есть лишь порождение

рыночных манипуляций, то, стало быть, ценности эти независимы от нас и существуют объективно.

Но разве признание неких вещей, которые невозможно пощупать и увидеть, но наличие которых мы тем не менее признаем, не есть религиозная идея, если, конечно, под религией понимать не систему обрядов, а веру в абсолютные и объективные духовные ценности? Вроде бы это очевидно.

В то же время опыт искусства XX века свидетельствует об обратном. Не есть ли «Фонтан» Дюшана или *«Campbell»* Уорхола попытка доказать, что никакой объективной ценности не существует и что любой предмет может стать сакральным – в соответствующем контексте. На первый взгляд так оно и есть. И «Фонтан», и суп, и еще множество великих произведений XX века нужно было бы объявить богоборческими, как, собственно, и делают сегодня многие ревнители православия.

Но сам я, оставаясь на христианских позициях, этого сделать не могу. Почему?

Я и сам долго искал ответ на этот вопрос. Дело в том, что я все равно не верю, что ценность Дюшана или Кабакова только в том, что они умело «валоризовали» профанные ценности путем манипуляции

с контекстом. То есть это, конечно, тоже важно, но главное все-таки в другом, а именно: их работы столь же *прекрасные* произведения искусства, как и «Красные виноградники», например. Более того, вся искусствоведческая болтовня о валоризации и контекстах есть лишь прикрытие неспособности объяснить, почему эти вещи есть в *самом деле* искусство. А точнее, не способность и беспомощность, а страх. Ведь, признав их объективную ценность, мы должны будем вообще признать существование ценностей, не зависящих от нашего сознания. Тут, кстати, очень легко понять, почему сегодня главным художником стал Олег Кулик. Идея самоценности сознания (собственного) освобождает от ответственности за осмысление того, что происходит в мире.

5.

Если в прошлом письме я был прав, то мы неминуемо сталкиваемся с вопросом: как же отличить искусство от неискусства?

Мне казалось, что достаточно пристально задуматься над этим вопросом, и можно будет найти ответ. Пусть даже не окончательный, но хотя бы вскользь понять, как внутри



Богдан Мамонов
«Транквилизация
памяти»,
из проекта
«Транквилизация
памяти»,
смешанная техника,
2007

«современного искусства» сумело выжить искусство «настоящее»? Почему, например, Булатов – великий художник независимо от принадлежности к московскому романтическому концептуализму? Но стоило задуматься, как стало сразу ясно, что ответ невозможен ни в какой степени приближения, потому что он невозможен принципиально.

Ответ на этот вопрос будет означать только одно, а именно то, что мы *знаем*, как сделать произведение искусства. Но вот как раз это нам и не дано. Как только мы предположим, что можно заранее просчитать произведение искусства, оно немедленно прекратится и сольется с любой другой человеческой деятельностью, *ergo* потеряет свое уникальное и единственное место в мире.

6.

В течение долгого времени я спорил с создателем *ESCAPE* Валерием Айзенбергом о том,

должно ли искусство приносить деньги, иными словами, может ли оно быть «работой», как я тогда утверждал. Сегодня я отчетливо вижу, что ошибался. В свое оправдание могу лишь сказать, что безумные 90-е, которые, как иногда считают, продолжают по сей день, губительно повлияли на внешние ткани искусства и на его осмысление.

Случайная оговорка помогла мне уяснить ошибку.

Я попал на малопримечательную выставку книжной графики, и одна моя знакомая с упоением показывала мне картинку некой девушки (имя не припомню), которая занимается мультипликацией «для себя». Моя собеседница с восторгом рассказала, что автор не только не получает за свой труд, как невостребованный, никаких денег, но, напротив, зарабатывает деньги, чтобы иметь возможность нанимать технический персонал. «Так ведь это же просто искусство», – со смехом ответил ей я и тут же понял, что, в известной степени, это так и есть. Природа искусства выявляется именно тогда, когда оно бескорыстно (не потому ли Мейерхольд бросил свои известные слова – «искусство спасут дилетанты»?). Правда, здесь есть очень тонкая и опасная грань – можно скатиться в графоманию. Но ведь и другая крайность налицо – там, где за искусство начинают платить деньги, оно вырождается в дизайн, превращается в украшение. И вряд ли кто станет спорить, что вторая опасность сегодня выглядит куда более угрожающе.

7.

Важным принципом современной эпохи, как это не раз

уже отмечалось, стало отсутствие центра. В постмодернистском мире, где снимается иерархия, исчезновение центра – неизбежная реальность. Не в последнюю очередь этому способствуют и новейшие средства коммуникации. Последствия этих процессов могут носить двоякий характер.

С одной стороны, горизонтальность мира ведет к энтропии, отсутствующая иерархия уничтожает желание двигаться к вершине, что вряд ли благотворно для творчества.

Но, с другой стороны, мы в самом деле стали свободнее и нам нет нужды смотреть снизу вверх на былые величины – тем паче, что многие из них не более чем миражи рынка.

Каждый из нас может взять на себя смелость и ответственность поверить в то, что центр – там, где он сам, и действовать, ни на кого не оглядываясь. Такая позиция, разумеется, таит в себе огромный риск, в предельных проявлениях ведущий к той же куликовской идее – «Все лишь порождение моего сознания», а то и к прямому безумию.

Но вместе с тем она позволяет отбросить ложные мифы, затмевающие подлинный смысл искусства.

8.

Зачем человек пишет текст, рисует картину, издает журнал? Не потому ли, что все это – не что иное, как форма вопроса? Но что делать, когда спрашивать больше, кажется, нечего, когда пространство становится прозрачно ясным, когда само оно – пустота?

Когда в своем тексте о выставке «Верю» я написал, что современное искусство кончилось, мне еще казалось, что это



Богдан Мамонов
«Я думал-1»,
из проекта «Версии»,
холст, масло,
2005

всего лишь более или менее полемичное заявление. Но сейчас я вижу, что это совершенно так. Современное искусство действительно умерло как великий проект, стремившийся изменить мир, ставший едва ли не новой религией или, во всяком случае, ее формой. Современное искусство умерло, не о чем жалеть, перефразируя Фуко, в самом деле не о чем... Есть ли кто из крупных представителей современного искусства такой, который признается, что действительно любит его?

В конце ли современного искусства проблема? Нет, конечно. Но ведь система, им порожденная, не умерла, вот она, тут, на месте и умирать не собирается, напротив, она всеми силами будет убеждать, что все прекрасно: вот очередная биеннале, вот рынок цветет, галереи открываются, коллекции растут. Кстати, не в

этой ли безумной интенсификации процессов – всех этих громадных ценах, растущих биеннале, бесконечных ярмарках – самый отчетливый и неопровержимый признак подлинной смерти современного искусства? Разве не так должна вести себя система, когда дело действительно плохо? Чем отчетливее конец, тем больше помпы, парадов, трубных звуков. Именно так выглядела советская империя в пору своего разложения. И ведь в самом деле казалось, что все это – и трубы, и парады – на века. Но вот рухнуло, и кажется, что ничего и не было. Не то же ли ожидает нас и с системой современного искусства? Что же тогда останется?

Останется художник, хотя в сегодняшней реальности он – не более чем пролетарий всей этой грандиозной пирамиды.

9.

Дорогой Сергей, вместо последнего письма мне захотелось послать тебе мой текст, написанный для проекта *ESCAPE* на прошлой биеннале в Венеции. Этот текст стал последним написанным мною в группе. Но одновременно он стал для меня точкой отсчета для дальнейшей, уже персональной работы. Вот он.

История искусства – это история границы.

Там, на той стороне, художник-человек, здесь, по эту сторону, человек-зритель.

Или толпа.

Плоскость картины – нейтральная полоса, на которой существует потенция встречи.

Когда эта встреча станет возможной, граница будет уничтожена.

Но тогда наступит конец искусства.

Два пешехода выходят из разных точек и движутся навстречу друг другу со скоростью икса.

Один из них художник.

Художник хочет покончить с искусством, потому что знает: искусство – это золотая клетка, которую он сам для себя построил.

Он верит, что навстречу ему движется человек-зритель.

Он верит, что зритель так же жаждет встречи, и еще он верит, что границу можно будет перейти.

Он думает, что тогда наступит новый мир и не будет больше художника и зрителя, покупателя и купленного и «лев ляжет у ног ягненка».

Но когда, наконец, утомленный долгим путем, художник приблизится к границе, отделяющей искусство от жизни, он не увидит перед собой того единственного зрителя, для которого он шел столько лет.

Перед ним будет толпа, анонимная и немая.

Она не хочет пересекать границу, она не хочет конца искусства, она не хочет нового мира.

Толпа в упор смотрит на художника.

Художник делает еще один шаг...

Выстрелы.

Богдан Мамонов
Родился в 1964 году в Москве. Художник, критик и куратор современного искусства.
Живет в Москве.

Понимаете о чем я?
Какие-то совсем новые
ощущения с огромным
количеством нюансов



А слова складываются в
единую, очень сложную и
красивую форму с
предельно ясным
смыслом и я как бы
наблюдаю за этим
со стороны



Нет, не холодно



ПОЭТИКА НАМЕРЕНИЯ

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ

Фреска Николая Олейникова «Спящий рабочий» посвящена бунтам 1905 года, сормовским баррикадам, активности самоорганизующегося пролетариата, описанной Горьким в романе «Мать». В этом можно усмотреть программный топос инициации, как и автобиографические мотивы. Ведь родился художник в районе, бывшем некогда революционным, а теперь ставшем спальным. Активная воля погружается в сон, подобно ежедневному перемещению труженика от станка к постели: так в этой работе впервые сплелись темы, остающиеся и поныне главными для художника¹.

В качестве очевидной метафоры политической пассивности фреска естественным образом порождает вопрос: «Когда же рабочий проснется?» Связанный с этим вопросом критический вектор художник развернет против своего поколения и путинского консенсуса, напоминающего коллективный политический сон. Язык для описания своего поколения художник находит в образах сна как места смыкания «меланхолии» и «надежды».

Безмятежность и текст

Утопический импульс встречается у Олейникова с реальностью, точнее, с Реальным, то есть с символическим выражением реальности, а местом этой встречи становится пространство сна. Это не политическое решение, а область чистого искусства, но

таков инструментарий художника. Он встраивает утопию туда, где трудно говорить о самосознании. Олейников инвестирует собственные мысли и волю в чуждые им тела (бомжей, музыкантов, клабберов, курортников), — это необходимо, чтобы утопия состоялась. Речь, конечно, о намерении, о застывании в образах, когда реальность перестает отличаться от утопии.

На листах альбома «Герои» — отдыхающие на пляже в Гоа. Важна эта работа предъявлением разрыва между намерением и действием, а также проблематизацией расслабленности, понимаемой политически. Фундаментальный характер этого разрыва Олейников относит преимущественно к своему поколению (в цикле «Герои» это особенно очевидно). Критикой к состоянию расслабленности и безмятежности выступает текст на картинке. Слово гораздо сильнее сопротивляется безмятежности, внешнему воздействию и его безоговорочному приятию, оно торопится, хочет изменить мир, поставить его на дыбы. Так, мы читаем: «Я смотрю на него и чувствую, что его мозг не справляется, его глаза наливаются кровью, я понимаю: всё, пиздец мне», или: «Самое, пожалуй, сильное впечатление — студенческая демонстрация, прорыв полицейского кордона», etc. В этом альбоме в риторике надписей персонаж практически совпадает с автором, тогда как расслабленные спящие фигу-

ры показывают состояние поколения, у которого из всего протестного арсенала только фига в кармане и полный релаксанс.

Отчасти та альтернативная позитивность, которую подразумевает Николай в своем творчестве, объясняется верностью феномену 60-х как эстетическому и особому этическому канону десятилетия с сильным утопическим привкусом: «Во всем, что касается того времени, я вижу промысел революции, но в первую очередь, Революции сознания: люди против расизма, против границы, за космос, за новый быт!»².

В 60-е опыт позитивирования не совпал с социальной традицией и бытовыми нравами, с реальностью государства и т.д. Тем не менее, этот опыт остается позитивным независимо от его исторического поражения: он продолжает вдохновлять. Тут есть загадка. И Олейников очень тонко преломляет исторические интонации и поколенческие эстетики через глубоко персонализированные перцептивные призмы. Его эстетические и исторические предпочтения выдают позитивную норму в каком-то исконном гуманистическом смысле, как некий вневременной инвариант, живущий скорее в культурном теле, чем в антропологическом.

Код имаго

Факт присутствия текста в работах Олейникова кажется укорененным очень глубоко —

Николай Олейников
«Три Альбома/
Манифестация»,
лист из альбома,
бумага, карандаш,
2007

**Николай
Олейников**
«Гёрои»,
лист из альбома,
бумага,
карандаш,
2007

сперва пытаешься отыскать в сознании самый сильный стимул



я жду от них действия. по крайней мере, хотя бы утверждения!



как в самой структуре поиска выразительности (то есть сознания, в конечном счете), так и в биографии автора. Текст у него задает оптимистическое

интенциональное измерение, эмблематизирует связь с логосом, включение в универсальный порядок; картинка же задает реальность. Таким образом, обозначается разрыв, который можно читать как чистую потенциальность (Аристотель связывал ее с божественным интеллектом: «Он ничего не мыслит, он подобен спящему»).

Последняя стадия развития бабочки называется имаго – это, собственно, и есть бабочка. Возможно, олейниковская картина – тоже имаго, поскольку представимая и органичная эволюция художника завершается на этой стадии (картины). Возможно, этот этап завершает, изживает, исчерпывает глубинную связь слова и изображения, существующих одновременно и параллельно в одном пространстве работы. Картина предшествовал альбом, до того была фотография, как в раннем проекте «Новая Весна» – ризнактменте строительства «канонического» комсомольского города Нижнекамска в 60-е годы. И текст, всегда пребывавший в изображении, был синхронной, хотя и иной реальностью в альбоме, – и совпадал с реальностью изображения в фотографии (либо в статусе подписи к фото, либо притягивая фото в качестве иллюстрации к тексту).

Сюжет – это первое, с чего начинается художник, через сюжет он начинает говорить. Текст автономизируется, нарратив гаснет в интонации, строчка больше говорит со шрифтом как с собственным телом, нежели со зрителем. Шрифт – читабельный, альбомно-плакатный, связывается с человеком и приписывается голосу, становится его

интонацией, это часть личных впечатлений художника. Строка довольствуется своей автономией, она аутична, поскольку скрывает подлинную историю, поскольку защищена телом картины. Это тело симулятивно поп-артистское, открытое миру и легко читаемое, – строчка защищена в нем, как эмбрион в теле матери. В общем, они растут вместе: изображение – пластически, к контрастному постеру, рисуемому от руки кисточкой, а текст – интонационно, к шифру, предполагающему чужое автономное существование.

Текст и изображение сосуществуют и в биографии. Вряд ли уместно говорить об однофамильце, однако взаимодействие с культурным архивом задает контексты помимо нашего желания и представлений о корректности. В поисковых системах ответы вроде: «Заболоцкий много лет проведет в лагере и выйдет оттуда другим человеком. Николая Олейникова расстреляют, Даниил Хармс погибнет от голода в тюремной больнице» задают контекст «чинарей», поэтический и трагический по факту. Что здесь общего? Ничего, конечно, общего с предметом нашего разговора, просто повод сформулировать оптимизм как веру на самом дне трагического, как условие самой жизни.

Но, как известно, звук имени – основа всех судеб имени. И Николай Олейников 30-х, удлиняющий тень Николая Олейникова нулевых – короткую, как и все современные тени, – становится неизбежен и даже навязчив биографически. Он нуждается в изживании, в некоем догово-



Николай Олейников
*Инсталляция на выставке
 «Слово и изображение»,
 ГЦСИ, Москва,
 2007*

ре. Формой этого изживания и договора для художника стал перформанс «Смена белья» на Арт-Москве-2001, в ходе которого Коля оделся в рубашку Олейникова, принадлежавшую ему в 20-е годы (коллекция Юлии Демиденко, СПб), реализовав своего рода вопрошание об Отце, примеривание его на себя, необременительное обретение. То есть речь опять идет о намерении.

Итак, изображение и текст растут вместе, но словно по разным законам – как дерево, скажем, и строящийся дом. Но что скрывается за этой эволюцией формы? Что за послание несет код выбравшейся из самой себя имаго? Это код обещаний, которые забываются. Забывание обещаний столь же имманентно жизненной и, видимо, любой рефлексивной динамике, как и смерть – искусству. Забываются обещания марксизма, модернизма, 60-х, 90-х, революций, свежерожденных эстетических маргиналий, субкультур, стилей и т.д. В этом забвении обещаний есть что-то от желания избежать исполнения желаний как наказания. То есть когда исполняется обещанное – речь идет об обмане, всегда об обмане. Заключен ли этот парадокс в самой структуре обещания – обещания гусеницы стать змеей и вместо

этого становящейся бабочкой, имаго? И какое отношение имеет отложенное в будущее действие к поэтике Николая Олейникова?

Ключевое слово для интерпретации его сериальных кодов – намерение. Через код намерения становится понятна связь с потенциальностью сна и с потенциальностью поля левых смыслов – речь везде идет о намерении. Поэтика Олейникова – это поэтика нереализуемого намерения, и этот разрыв между искренностью намерения и невозможностью его исполнения фундаментален.

Эмоционально Николай устремлен к прямым жестам, и прорыв полицейской блокады при всей бессмысленности и обреченности его действительно вдохновляет. Прикосновение к реальности на баррикадах – это уже не намерение, а внутренняя включенность и внутренний императив к правде, к тщетному жесту. Но возможность примкнуть к пикету и внутренний ажиотаж в связи с этим лишены того фундаментального разрыва, который оказывается продуктивен для художника. Сон, – его потенциальность и нереализуемость оказываются продуктивнее.

Два проекта

Для Олейникова формат и жанр альбома остаются органичным способом высказывания, в котором радикальное левое послание упаковывается в элегическую метафору, как в смиренную рубашку. Философская агрессия его работ смягчается отсылающей к альбомным формам московского романтического концептуализма доверительной визуальностью, а иногда



Николай Олейников
*«Диалоги в клубе/Место политики»,
 холст, акрил,
 2007*



Николай Олейников
«Спящий рабочий»,
фреска, Арсенал ГЦСИ,
Нижний Новгород,
2005

и способом экспонирования, когда папку с рисунками нужно брать в руки и смотреть, устанавливая с работами нефрустрирующую дистанцию близкого знакомства.

Выставка «Три альбома» (галерея *Paperworks*, март 2007) – это три серии карандашных рисунков на плотной бумаге. Сквозным сюжетом трех альбомов становится сон, его феноменология, ассоциативность, динамика. В репрезентациях сна проявля-

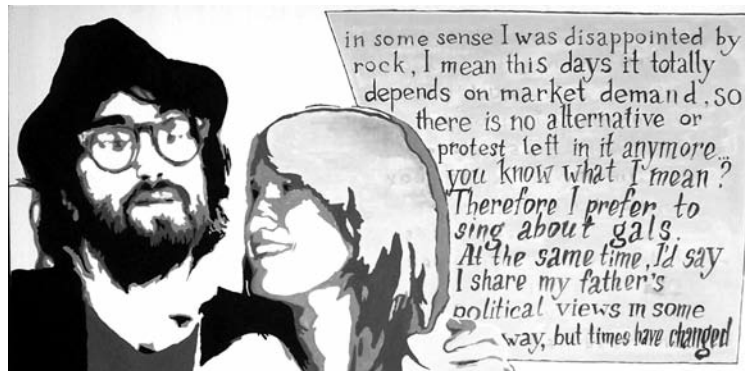
ется утопическое пространство активной воли, свободы, красоты и творчества. Проект выстраивает зазор парадокса между разными аспектами сна и их антагонистичными экспликациями – между названием альбома и глубокой расслабленностью персонажей, между растительной пассивностью сна и представлением его как состояния пробуждения желаний, между сном персонажей и рефлексией текста над ними, между

сном и волей, наконец. В «Трех альбомах» развитие идеи потенциальности сна связано с представлением искусства как сновидного захвата реальности, перевода ее в потенциальность, в сон, поскольку образ, который делает искусством любую вещь, и есть сон, застывание вещей. А сон и есть произведение искусства.

Возможно, для понимания проекта существенно инспирация, которая сознательно удалена от результата и потому не считается зрителем. Речь о довольно сильном опыте регулярных впечатлений от тоннеля на Курском вокзале – места, известного своими бомжами. Ежедневное по дороге на работу наблюдение за спящими людьми в пространстве абсолютной коммунальной открытости сильно отличается от случайного столкновения, исключая возможность каких-либо содержательных обобщений. Этот опыт Николай считает поворотной точкой в генезисе цикла. Социальное основание проекта существенно для раскрытия поля смыслов. Для бомжа сон еще и единственный способ ухода от обстоятельств своей жизни. Нечто подобное писал Эммануэль Левинас в книге «От существования к существующему»³: сон для него – форма избегания встречи с невыносимым анонимным бытием, исключаящим человека.

Намерение непосредственного присутствия в реальности, которое чувствуется в альбомных сериях, гораздо менее опосредованно проявляется в новом проекте – «Диалоги в клубе». Это серия холстов и несколько альбомных серий, тематизирующих как раз разговоры в клубе – интервью

Николай Олейников
«Диалоги в клубе»/
Шон Леннон.
Интервью,
холст, акрил,
2007





Николай Олейников
«G-2 summit»,
фрагмент комикса,
2006

самого художника с музыкантами, диджеями, барменами, публикой.

Клуб для Коли не просто место работы, но место политики, понимаемой весьма широко. Настолько широко, что политика инсталлируется в любую свободную осмысленную деятельность, которая в этой логике становится симптомом политики. И задачей революции, если принимать эту логику до конца, становится не смена операторов власти, а смена режимов обмена, революционизирование структур коммуникации.

Понятно, что состояние потенциальности, имплицитно содержащее в себе разнообразные структуры обмена, – это идеальное, возжеленное место для такой логики. Собственно, это и есть топос сна, творчества, как в «Трех альбомах», но также и клуба – тут есть сходное экзистенциальное самочувствие, герметичность, в которой становится

возможна мечта об ответственной свободе, – именно в условиях ее симуляции. Все это непосредственно связано с личным опытом художника, его включенностью в клубную культуру, пропущено через его разговоры с героями. Мы видим его размышления на эту тему – и его желание увидеть в современной клубной ситуации некий утопический потенциал.

Можно естественным образом вытащить из творчества Олейникова тенденцию к росту личной включенности, к возрастанию доли непосредственного, биографического опыта от серии к серии. При этом сохраняются страсти и тематические доминанты – левое, сон как сквозная метафора для интерпретации реальности, дистанцирование от реального и одновременно тоска по этому реальному (тоска по баррикадному ажиотажу).

Художник последовательно выстраивает собственную альтернативу той симулятивной позитивности, что растет из ментальной близости режиму, – и его альтернативой становится не негация, а подлинность намерения и иная позитивность, черпающая силы и смыслы в потенциальности, в левой утопии, в «верности Событию» (как сказал бы А. Бадью), в личном переформулировании очевидных диагнозов. И этой альтернативной конструкции присуща аналитическая дистанция по отношению к этическим, дискурсивным, эстетическим и прочим ситуациям толерантности к режиму.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Говоря о произведениях Николая Олейникова, тематизирующих сон, мы будем оставаться в пространстве концептуализации сна, картографированном Алексеем Пензиным. См.: Алексей Пензин. «Репрезентации сна в культуре: анализ современных философско-антропологических концепций», 2006 (в рукописи), а также «Schlaf, Kapital, Politik» // «Dokumentationsstelle für ost- und mitteleuropäische Literatur», 2007 (in German, <http://www.doml.at/bp/publikationview.php?key=134>).

² См.: Николай Олейников. «Чем я обязан 60-м?» // «ХЖ» №51/52, с. 46–47.

³ См.: Emmanuel Levinas. «De l'Existence à l'Existant», 1947.

Александр Евангели
Родился в 1961 г. Художественный критик и теоретик современного искусства. Шеф-редактор интернет-портала Gf.Ru. Живет в Москве.



ЭСТЕТИКА ЭПИСТЕМ

К ПОЛИТИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ ПЛАСТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

СТАНИСЛАВ ШУРИПА

Парадокс близнецов

Сквозняк иллюзии уносит взгляд в глубину. Двери открыты. Застывшие потоки краски подернулись инеем условности. 3 x 2 метра: «Теория относительности» американской художницы Ины Суонси. Пустой вагон поезда. Вскользь намеченные сиденья спешат расступиться, чувствуя: это вошла ты. Сдавленный лязг: в дальнем конце вагона, прямо из точки, стягивающей бледную вуаль перспективы, появляется ребенок, а может быть, карлик. Он подмигивает, и миг этот длится вечность: ты уже там, в летящем в никогда вагоне, в холодном свете неоновых ламп (сухая кисть, жидкие белила по темному фону). Ты – это он; вязкая круговерть оттенков багрового и серого затягивает взгляд, замирающий перед лицом собственного альтер эго. Двойник – это узел из оптических энергий ожидания, неузнавания, воспоминания, результат сотрудничества полуслучайных пятен, для которых работа в корпорации образа – это раскрытие себя. Широкие мазки прокладывают путь из настоящего в толщу времени. К платформе, с которой сто лет назад ушел поезд из сноски в статье Фрейда «Жуткое». Состав отправился, и автор увидел: в вагон ввалился отталкивающего вида старик. Через секунду стало ясно: это его собственное отражение в открывшейся двери уборной; поезд тронулся слишком

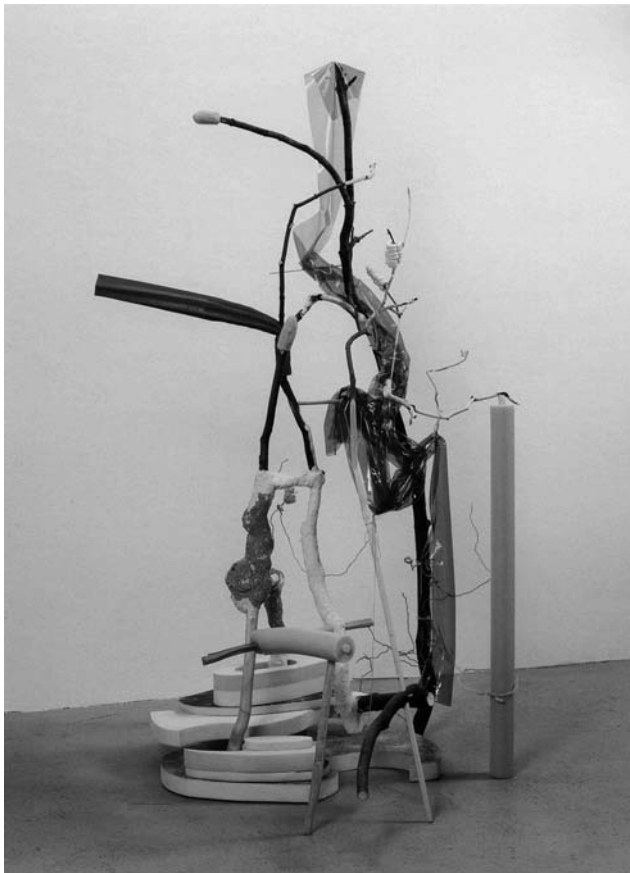
резко, и, воспитанный скоростями предыдущего века, отец психоанализа не узнал себя в зеркале.

Очищение рефлексией – в этой мистерии модернизма рождались техники умиротворения противоположностей через их борьбу во имя прогресса. Все изменилось в свете идеи Джозефа Кошута о том, что искусство существует не как вещь, а как идея: антропоморфность растаяла, когда невозможной стала встреча с произведением лицом к лицу, ведь идеи всегда многолики. Вещь была неразлучна с художественной волей, но, когда орфический модернизм превратился в сетевого Анти-Эдипа, она осталась в индустриальном пекле. Искусство-идея оказалось соприродным с постсовременной реальностью цифровых медиа. Это единство и породило своего двойника: альтернатива растворению искусства в коммуникациях сегодня воплощается в авторской позиции. В отличие от героев прошлого, автор больше не формирует целостной картины мира или идеологии. Он изучает модели миросистемы как интерьеры «первичной сцены», единства места-времени-действия, чьим подвижным избытком сам он и стал. В ответ на кантовский вопрос «что делать?» модернизм предлагал снижать шум на всех гетерогенных каналах сразу или захватить вокзалы, телефон, телеграф. И был побежден своим же оружием, когда аполо-

геты единосущности из *Art&Language* объявили, что отныне вопрос только в том, чего больше делать нельзя. На фоне предвзвешенности, что последней поэмой был Аушвиц, ответ очевиден: больше нельзя ничего. А значит – можно все. Постсовременность перекрестила концлагерь как собственный прототип: там начинался наш цифровой рай, где все возможно, но факт бессилен против правила, где свобода не автономия практики, но возможность получать спецвозможности.

Работа освобождает лишь потому, что слово «работа» обозначает и предмет, и действие. Произведение – это зримая форма связи между сказуемым и подлежащим, между «здесь» художника и «там» зрителя. То, что авангард считал противостоянием присутствия и оптики, для современных пластических искусств является множеством вибраций, составляющих миросистему как нигредо порывов к освобождению и самовоспроизводящегося оппортунизма. Это определяет специфические для наших дней качества скульптуры и живописи. Каковы эти качества? Во-первых, внимание к наполняющим каждое мгновение «малым впечатлениям», действующим помимо понимающего восприятия. Во-вторых, все изображаемое всегда уже отфильмовано масс-медийной волей и представлениями. И, в-третьих, двусмысленность визуального языка,

Шэрон Эллис
«Полдень»,
1998



Андреа Коэн
«Mai Tai Vista»,
2002

основанная на важнейшем уроке прошлого века: прозрачность медиума – это камуфляж власти. Произведение должно стать ассамблежем оптических потоков, связывающих абстрактное и фигуративное, промграфику и экспрессию, драму и сарказм. Так поражение модернизма привело к осознанию: язык происходит из презумпции предательства и чем чище артикуляция, тем легче Другому сказать твоим голосом: «Государство – это Я и Ты».

Всюду жизнь

Фантазм глобального единства – это базовый элемент постсовременности, отблеск гомогенности цифровых дискурсивных сетей.

Консенсус как солидарность политических ощущений отзывается эйфорией принадлежности к порядку, столь простому и правильному, что мысль об альтернативе не помещается в воображении, сжатом до размеров ноутбука. Всеединство до и после модернизма: цифровое и основанное на печатном слове, способном вселять в читателя синтетические галлюцинации вроде «родины-матери». Модернизм декларировал свободу образа от нарратива устами Клемента Гринберга, чья статья «К новому Лаокоону» объявляла каждый вид искусства сувереном собственного медиума. При этом важнейшим из искусств называлась музыка, чья немиметическая сущность указывала живописи и скульптуре путь к абстрактному. В наши дни исчезло противостояние мимесиса и абстракции, то есть метафоры и метонимии; теперь они существуют как потоки данных. Все едино перед хладнокровным миролюбием дискурсивной сети, миллионами немигающих лампочек *standby*, высматривающей – нет ли где новых Лаокоонов?

Сообщение – не просто медиум, а цепочка его изменений. Покинуть пределы галактики Маклюэна можно, пересмотрев догмат единственности произведения. Андреа Коэн являет своими работами яркий пример преодоления традиционной однородности скульптуры. Капельница, щетки, фантики, бумага для оригами и сломанные ветки, – последовательности кусочков и обрезков чего угодно переплетаются, спорят, выходят из себя и в итоге сдаются на милость авторского решения. Эти работы камерны, их можно охватить одним взгля-

дом: предметы быта наизнанку или домашние растения, склоняемые естественным отбором к подражанию ментальным сущностям – схемам, картам и графикам. В отличие от логических структур, эти вещи удерживают в себе время и тем напоминают о модернистской традиции трехмерного рисунка в практиках Дэвида Смита, Хулио Гонсалеса, Альберто Джакометти. Природное перемешано с искусственным, сырье – с мусором; эти произведения автономны в силу их системного характера, воспитанного нашим временем, для которого нет ничего конкретнее, чем абстракция.

Оптика модернизма различала художников по их принадлежности к художественному движению или политической партии. Принимая инициацию доктрины, художник обязывал себя сражаться за ее универсальные амбиции. Идеологическая партийность была непрямым следствием партийности онтологической: каждый модернистский месседж происходил из особого медиума, – граммофон, пишущая машинка, киноаппарат стали материальной базой разделения мира на Реальное, Символическое и Воображаемое. Между частной онтологией медиума и утопией месседжа искрились разряды напряжения, и доэлектронная эра была вынуждена записывать себя в нескончаемых идейных распрях. Сегодняшней системе глобальных коммуникаций любое противостояние принципов кажется технической неполадкой: включенность в глобальный консенсус не допускает каких-либо «-измов», а законными признаются лишь подвижные и самые условные различия:



Каз Оширо
«Розовый комплект
двойных аудиоколонок
Маршалл»,
2002

«классики», «звезды», «молодые».

Мультимедийность стала естественной средой для гибридных идентичностей, чье счастье – совместимость. Сообщества вместо движений; этические протоколы вместо модернистских мономаний; существовать значит сосуществовать, и оттого постсовременность имеет структуру не книги или симфонии, но ленты интернет-блога. Все что возможно – реально; этот закон возводит барьеры не между имущими и неимущими, но между способными и неспособными. Сегодняшние отверженные не похожи на маргиналов индустриального века: время-деньги работает против них, они слабеют и воля их угасает в складках массы дешевых развлечений. Имперский *subaltern* по большей части отягчен тем же, что воодушевляет инсайдеров: верой в собранный из фрагментов науки и мистики метанарратив наших дней, утверж-

дающий человеческую жизнь как высшую ценность. Жизнь священна – как дар, как ресурс, как абсолютное благо неисчерпаемой способности к адаптации. Культ Жизни предписывает постоянную включенность в гомеостаз производства-потребления; он примиряет все на своем пути, и только одна инстанция с ним не совместима – позиция автора, место, где жизнь дешевле идеи.

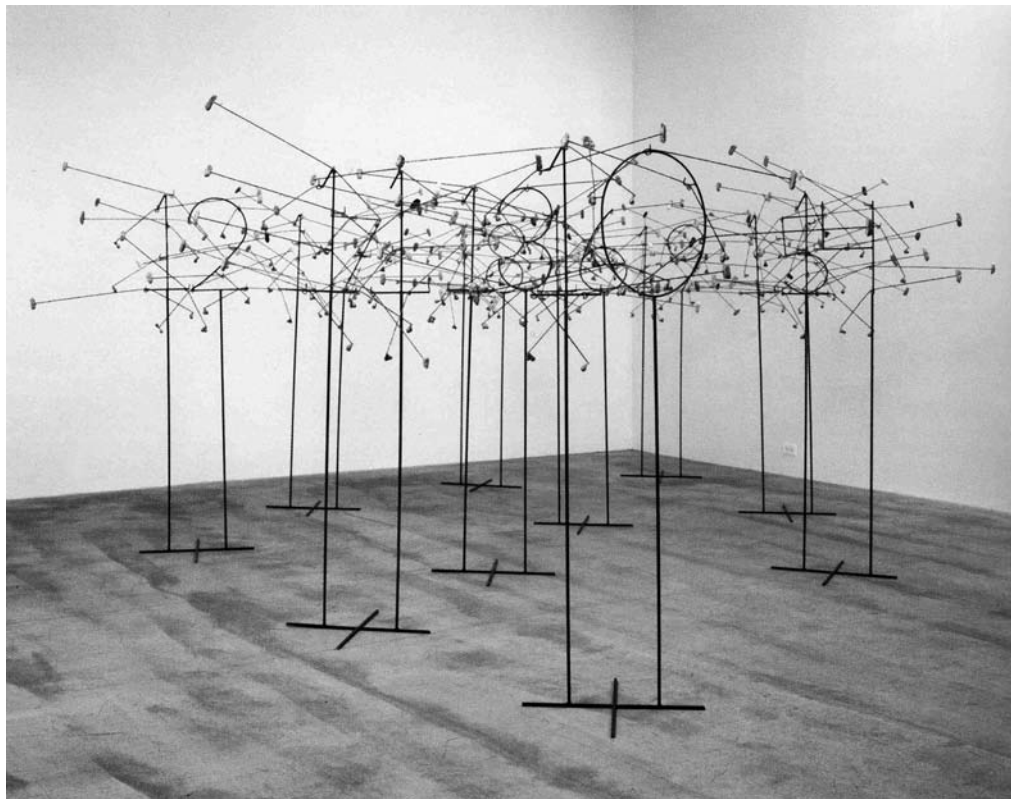
Портрет

«Тень перемены поглощает нас, и мы меняемся; изменчивый свет падает извне, и мы опять меняемся изнутри... Мысль эта ужасна, она – страх и трепет», – предсказывал мучения серфера Кьеркегор. Желание нового продолжает анимировать развитие искусства; либерализм видит новизну прежде всего в спонтанности, уповая на бога из машины имманентного, из недр самой Жизни. Но путь от спонтанного к образцовому лежит через глобальную, как система коммуникаций, партизанскую войну за успех, где важно скрыть свой маневр от врага, а им может быть кто угодно. Всмотрись в «Лицо из хлеба» работы американца Мэта Джонсона: круглые глаза и приоткрытый рот, – как у роботов в мультсериалах и у древних погребальных масок. Что пред тобой: робкое хулиганство или маска духа предков, созданная из украденной в супермаркете буханки? Ни то ни другое: этикетка гласит – пластик, эмаль. Реконструкция симуляции, технически совершенная копия нищеты: лучащийся условной человечностью лик хомо сакера выражает ужас, радость и безразличие вместе. Реди-мэйд второго порядка, трогательный в

своем нулевом градусе кокетства: самое общее выражение лица, в котором высший накал эмоций неотличим от безразличия.

Улыбнитесь, вас снимает камера. Новая московская эстетика безликости адекватно выражает специфику исторического момента – поглощение частного и общественного автореферентностью маркетинга, знающего о реальности только от мониторинга. Художником может быть кто угодно, искусство может быть чем угодно, – лишь бы не иссяк поток медиасобытий. Новобранцы арт-сцены приходят и уходят сотнями – как персонал в недорогой ресторанной сети. Безликость – их основное оружие в борьбе за выживание: нужно успеть вписаться хоть в какую-нибудь обойму, не оставив при этом лишних следов. Квазиминимализм, популярнейший тренд сезона, живет страхом предъявить что-либо особенное: а вдруг не понравится? Это отличает эстетику безликости от минимализма, пытавшегося показать само показывание, симптомом чего и сделался пресловутый «специфический объект искусства». Местные изводы «первичных структур» имеют своим источником и глубоко укорененное в отечественной истории желание скрыться за маской безликости от взгляда Другого с его не подлежащей критике способностью суждения: «незаменимых у нас нет».

Интерфейс – вот лицо мира, ставшего окружающей средой. Синтетическую природо-культуру не измерить уже и необщим аршином постструктуралистской схоластики. Если статья «Скульптура в расширенном поле» Розалинд Краусс определяла



Эван Холлоуэй
«10-19»,
2006

свой предмет как место пересечения не-архитектуры и не-ландшафта, то для скульптуры сегодня важно еще и быть не-инсталляцией. При этом фрагменты пейзажа и архитектуры вполне могут попадать в произведения из медиализованной внешней среды, переводя тем самым антропоморфное на новый уровень условности: работа остается двойником взгляда, превращаясь в узел оптических потоков. По мнению скульптора Эвана Холлоуэя, наступило время «аналоговой контрреволюции», ведущей к воскрешению Автора. Впрочем, Автора этого, как намекает практика Холлоуэя, с герметической легкостью меняющего материалы, приемы и темы, может быть, ждет ежесезонная участь всех божеств плодородия – его работы могут выгля-

деть и как фальшивый Бранкузи или Левитт, и как груды вмурованных в гипс батареек. Порою Холлоуэй еще и разбрасывает буквы, составляющие подпись, по всей поверхности работы, так что взгляду приходится их собирать, как фрагменты тела Диониса.

Произведение волей-неволей свидетельствует о политической онтологии своего времени. Так, реализмы позапрошлого века были проекцией национального государства. Унитарный образ являлся в иерархии мазков, управляемой взглядом знатока-зрителя, этого приватного Левиафана, с будто бы незаинтересованным удовольствием пребывавшего одновременно внутри и вовне тела иллюзии. Супрематизм выразил переорождение общества через геометрическую абстракцию: все

изображения равноправны в своем стремлении ускорить и выпрямить ход истории. Современная живопись являет архитектуру глобальной империи в бриколажах визуальных логик медиализованного мира. Визуальное единство становится все более условным, как в работах Питера Дойга или Нео Рауха: образы-камикадзе взрываются неряшливыми подтеками и неуместными отмывками, локальными конфликтами цветов. Мазки более не представляют дисциплинированных граждан национального государства. Кто угодно – бомжи, бюрократы, беженцы, яппи, – все они узлы единой энергетической системы всеобщего неузнавания.

Здесь – это там

Фантастические деревья впиваются в небо, черные ветви пишут заклинания на обрывках тумана. Хороводы звезд скользят в лесной мрак. Работы Шэрон Эллис как будто рассчитаны на сладостное обмирание в ответ источаемым квазимистическим энергиям: так сама телесность – пребывающая до разума и, конечно, за гранью хорошего вкуса – реагирует на силу истории, слепую к различиям сна, идеологии и бреда. Пантеистское марево цветет видениями по мотивам техносубкультур, ограничивая себя лишь осевой симметрией композиций, вносящей в буйство пятен вопросительные интонации тестов Роршаха. Прошлое разворачивается, и его мечты о трансцендентном всплывают в настоящем как послеобраз под закрытыми веками усталых глаз. Археология романтического духа: работы Эллис полны фантомных воспоминаний о

природе как храме «естественной религии». Сквозь ветви коннотаций просвечивает и начало эры электричества, когда искусство, глотнув фармакопии прогресса, заметило: древние узоры проступают на лице повседневности. Потеря себя в буреломе софийности, в переплетении нервов и коммуникаций – это повторяющийся эпизод феноменологии духа: сквозь разводы банального становится видна предшествующая видимому структура власти, дискурсивная сеть или матрица; впрочем, как ее ни назови, – она не откликнется.

Сотканная Символическим изнанка миросистемы проступает сквозь данные опыта: системы знания, своды законов и правил действуют на поверхности повседневного, все более прямо формируя опыт и переживания. Покояйтесь, языцы, арифметике капитализма, простой как первая эманация абсолютного. Оно дает знать о себе в бесконечном зле терроризма и в непомерной справедливости карательных операций; в безграничной заботе о жизни и в бездонном море хаоса, куда бросают исключенных за несовместимость. Мировая душа воплотилась в глобальные коммуникативные сети, и вместо сияющего сумрака холстов Моро или Климта у нас – ночные виды мегаполисов из иллюминатора самолета. Пле-нэр сегодня – это тысяча жидких поверхностей дизайна чувств и знаний. Техника хранения и передачи данных укрывает планету все более плотной пеленой, – это и есть предел навязчивой идеи человечества об Абсолютной Вещи, о миросистеме, охватывающей все сущее от его начала и до конца.

Глобальное дыхание созидания-разрушения, направленные взрывы эмоций, бесконечная интеграция культурных различий. Работы Франца Акермана похожи на схемы интерференции волн формообразования. Паноптизм телекамер слежения в них слипается в алогичную членораздельность дадаистских коллажей. Опыт, воображение и знание на равных участвуют в селекции форм, пенящихся перспективами мегаполисов и конволютами биоморфных абстракций. Вслед за ситуационистами автор называет свои картины «ментальными картами». Впрочем, качество вещи им придает ранее считавшееся невозможным слияние поп-артистской бездушной элегантности и романтической «оптики вдохновения»: Джеймс Розенквист узнает себя в видениях Филипа-Отто Рунге. Спиралевидные композиции как будто предвещают выход на сцену прафеномена принципа наслаждения субъективностью как упаковкой мистического опыта. Не тут-то было: отверзтые кулисы небес и бетонные цунами обнажают лишь новые уровни абстрактного. Поскольку начало миров – в способном к мгновенной перефокусировке тысячеглазом взгляде, нарезающем историю потерянной тени на поверхности планетарного компакт-диска.

Опыт и память производятся системами знания; но и они не способны стереть последний штрих собственно человеческого, отмечающий глубину времени, недоступный для техники приют для того, что просторечие именует «тайной искусства». В современной живописи Неизвестное дает о себе знать через беспокойную смесь

оптического слияния и отчуждения. Так искусство, не уплотняя социальные связи, выявляет элементарные структуры общественного в пелене розового шума, т.е. объективности, всегда уже связанной присутствием наблюдателя в эпицентре наблюдаемого. Современность, двойник искусства, заключается им в устанавливаемые сингулярной точкой зрения берега протенции и ретенции; настоящее разверзается пространством потоков. У него особая метрика: расстояния обратно пропорциональны интенсивности взаимодействия между точками. Там, по наблюдениям Мануэля Кастельса, дистанции внутри одного и того же потока стремятся к нулю, а расстояния между узлами разных потоков становятся бесконечными. Так топология коммуникативных сетей воспроизводит структуру пространства души, как о нем говорили от Августина до Фрейда.

Полифония черного ящика

История учит: рано или поздно энергия субъективности остывает на холоде абсолютного (блага, власти, знания), и глаз начинает видеть дальше, чем способно почувствовать тело. Феноменология становится метафизикой, экспрессионизм – «новой вещественностью». В ее прозрачном воздухе тонет далекий шум упущенных возможностей, он зовет из здесь-и-сейчас во внутреннюю эмиграцию, туда, где вещи претворяются в знаки своего отсутствия. «Вкус сделан из тысячи катастроф», – говорил Поль Валери. Если факты конструируются законами, то фигуративность – это необязатель-



Каз Оширо
«Ящик для
мусора #3»,
2003–2004

ное следствие абстракции. Образ – это краткий всплеск изобразительности; так видимый свет занимает лишь малую часть электромагнитного спектра. И пластические искусства начинают исследовать само явление эстетического вкуса, или ощущения ощущений, меру способности удерживать расслоение образа и смысла, выражения и выраженного. Сегодня художник моделирует работу сил истории, умещая в произведении фазовые переходы между экспрессивными переливами эмоций и вечной мерзлотой «новой вещественности».

Каждый миг идиллии – катастрофа. Это чувствуется и в атмосфере работ Матиаса Вайшера, ударника живописного производства, в экспортных целях названного «лейпцигской школой». Холст/масло: новостройки, одни и те же цветы на обоях и в клумбах,

горы строительного мусора похожи на скалы, где жили отшельники и драконы времен треченто. Основной персонаж этих сцен – дом, интерьер под негативным давлением инфопространств, коллаж из мест жизни, связанных ломким напряжением перспектив и теней, бегущих от невидимого светила. Когда-то Ханс и Хильда Бехер подвели итог модернизма серией фотопортретов безликих построек. У Вайшера дом просыпается в анфилады видений: унылые дистопии хрущевко-хонеккеровок, полуроскошь египетского отеля, мастерская художника-вивисектора гольбейновской дотошности и постмодернистской беспоконной лени. Далекое небо приклеено к плинтусу горизонта герметиком, но от клаустрофобии спасают кляксы, подсказывая – это картина. Она же – закулиса первичной сцены постсовременности: в гэдээровский дом быта вселяется кондоминиум небытия.

Бытие – сон языка. Еще Платон видел в поэтическом технэ «самую жуткую вещь». Смысл мира техники не зря скрыт от нас, ведь техника – это небытие в действии. Работая с восприятием после медиа, искусство способно являть тьму сенсорной депривации на подкладке плеромы визуального. Там, на обороте феноменов, дремлет наследница «вещи в себе», дама сердца для фрейдистского сарказма и хайдеггерианского пафоса, мать цивилизации – Вещь. Встреча с ней гибельна, одна мысль об этом отдаёт в душе стуком этической поэмки. На помощь приходит технический прогресс, и в его зеркале Абсолютная Вещь отражается кульгом полностью программируемой и потому священной

Жизни. Без веры в наличие внешних ей точек зрения невозможно приписать жизни смысл, – значит, она бесценна. Высшее благо и трофей, добытый техникой у примордиального: жизнь, обнаженная как прием борьбы с пресловутым ужасом прабытия.

Инфантильность масскульта для священной Жизни, как лагерь для беженки, – спасение и попытка одновременно. Японо-американский художник Каз Оширо работает с простым очарованием банального. Вот «Розовый комплект двойных аудиоколонок Маршалл»: батарея динамиков с узнаваемым логотипом, как на любом рок-концерте. Спецэффект быстро проходит: ок, розовые, ну и что? Недоумевая, подходишь ближе и чувствуешь: что-то не так, слишком уж все это эфемерно. Скульптуру можно обойти вокруг: сзади видишь, что изобрращения аудиоколонок собраны из натянутых на подрамники холстов. Оширо имитирует ставшие привычными партнерами человеческих тел вещи: стиральные машины, кухонную мебель с нарисованными следами чашек, мусорные баки. Скромная простота обмана приручает неуютные силы мнимой фактичности; на пересечении гиперреалистичного и минимального, поп-арта и живописи *color field*, магии и ее разоблачения – проявляется присущее работам Каза Оширо качество материализованных колебаний повседневности от интимного к анонимному.

Восстание фактов

Пьета. Взгляд падает в мир, замерший между очевидностью и небытием. В отличие от дигитальных, аналоговые

знаки снисходительны к своим означаемым. Холодность цифр объясняется наличием пустоты в их рядах: дискретные, они не соприродны непрерывности материального. В цифровых дискурсивных сетях все, что причастно небытию, стремится ввысь, сбрасывая в осадок тяжелую материю фактов: чем чище образы, тем коррумпированнее реальность. Аналоговая репрезентация неотделима от материального свидетельства о своем происхождении, они связаны между собой, как иконографии пьеты и Мадонны с Младенцем. Живопись и скульптура сегодня обращены не к пластическим ценностям, а скорее к условиям их существования: Метексис мрачного сквозь многоцветье гиперреальности – следы нашего времени удерживаются в произведениях через соприсутствие материи и формы. Аналогия держится нитью надежды на существование точки, в которой единичное равнозначно миросистеме, точки опоры сознания, породившего некогда художественный авангард.

Законы природы – это расширение господствующей идеологии. Чем однороднее дискурсивная сеть, тем меньше искажается образ власти, проецируемый на невидимую стену Реального. Триумvirат капитализма, контроля и консенсуса считает эволюцию и космологию сиквелами истории собственного становления: лучшая планета – Земля, лучшая тварь – гиперпотребитель, лучшая идея – либерализм. Медиализованная воля к истине замыкает потоки данных в единый контур лучшего из возможных миров; несводимое к наименьшему общему

деноминатору продаваемости/коммуницируемости признается невозможным. Искусство все чаще переводит это усилие в обратное, примером чему – работы Бьорна Далема из ФРГ. «Солярис», «Большой Взрыв», «Скульптор Кома» – названия своим работам автор подбирает в полях фундаментальной науки и научной фантастики, поставляющих в сети общего знания свои метафоры невообразимого. Скульптуры Далема представляют фигуры знания в пересечении алаторики как будто бы бедного искусства с выразительностью тотальной скульптуры – традиции, идущей от Курта Швиттерса.

Доски, щепки, упаковки, пластик и жость, неоновые лампы, швабры, провода, обломки мебели, изредка – сарделька или огурец. Требования к зрителю у Бьорна – скромнее, чем можно ожидать от неодадаиста: его работы не акцентируют мессианскую амбицию изменить мироздание одним жестом. Это примеры новой эпистемологической эстетики: модели того, что принято представлять о Вселенной, сделанные из того, чем упорядочивают арендуемые у нее квадратные метры повседневности. Как «черная дыра» пять метров в диаметре: пучок из бревен, лопат и арматуры с вкраплениями домашней утвари разной степени изношенности. Когда-то здесь была звезда и, может быть, планеты; теперь ненужные стройматериалы и хозтовары сжались вокруг пустого центра, влекомые принципом, известным в социальной космологии как «имплозия».

Дух времени – это двойник технических возможностей коммуникационных сетей.

Постсовременность питается продуктами распада модернистского императива дискурсивной гигиены. Воля к Ничто растворилась, чтобы действовать на молекулярном уровне: вместо больших войн – стратагемы успеха, вместо фронтального героизма – фрактальный оппортунизм, вместо риторик противостояния – маркетология различий. Базовое политическое различие «друг-враг» стало материей инфопотоков, незримым перемигиванием ноля/единицы. Переходы между возможным и действительным составляют предмет интереса эпистемологической эстетики, сталкивающей уникальность эмоционального факта с системами знаний и программ. Утопическое обещание, составляющее силу искусства, сегодня должно переоткрывать действительность как лишь одну из возможностей.

Станислав Шурipa
Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске. Художник, живописец. Окончил Академию искусств Вааленд, г. Гетеборг (Швеция). Автор текстов о современном искусстве и визуальной культуре. Живет в Москве.



КОНЕЦ ИЛЛЮЗИИ: К ДРАМАТУРГИИ СУБЪЕКТА

ЗЕЙГАМ АЗИЗОВ

Сегодня в мире искусства происходят интересные изменения, которые невозможно более описывать с помощью постмодернистского понятия «симулякр», подразумевавшего гладкое и совершенное пространство симуляционного гиперреального «не-события». Теперь же, напротив, мы сталкиваемся с работой, более напоминающей камуфляж, т.е. с замаскированной и лишенной устойчивого смысла системой связей, являющей собой глобальное и как будто бы открытое всем культурам пространство, хорошо – подчеркнем – замаскированное, но бессильное сокрыться от взгляда. При этом акт зрительного восприятия возможен не там, где зримость является очевидной, а там, где видеть мы, кажется, не способны.

Сокрытие означает, что искусство не тотализирует, а множит, разграничивание является повтором, в котором повторяется не Одно, но многое, не то же самое, но различное, не необходимость, но алеаторика. Повторение подразумевает иррегулярность и прерывность знания и отсутствие единого центра, оно продолжает прояснять или производить порядок рассредоточения, в котором обретается знание. В руках художника знание служит исключительно рассеиванию. Но смысл увидеть нелегко: он становится видимым в открытии сокрытого. Сокрытое маскируется смысловыми поверхностями. Смысл не завершает сам себя в спектакле симулякра, совсем напротив, он скрывает глубину на собственной поверхности.

Процитируем Делеза: «Смысл – это не то, что можно открыть, восстановить и переработать; он – то, что производится новой машинерией. Он принадлежит не высоте или глубине, а скорее,

поверхностному эффекту; он неотделим от поверхности, которая и есть его собственное измерение. Это вовсе не значит, что смыслу недостает высоты и глубины, скорее, это высоте и глубине недостает поверхности, недостает смысла, и они обладают им только благодаря «эффекту», предполагающему смысл»¹.

Изошренные инструменты, предлагаемые последними технологиями, подталкивают нас всеми средствами манипулировать реальностью. Однажды показанную на экране историю можно перемотать назад и просмотреть снова, изучая детали, что приводит к еще большей неразберихе. Реальное замаскировано легкостью доступа к событиям, документированным цифровыми медиа, кабельным телевидением, устройствами слежения, камерами превышения скорости, поисковыми системами и беспроводной связью, и поэтому в мире, где смотрят за всеми, никто не смотрит. В мире, в котором видимо все, ничего не видно.

Этот парадокс замечательно раскрывается в психологическом триллере Михаэля Ханеке «Сокрытое» (2006). Начинается фильм общим планом: загородная улица, дом за забором, множество припаркованных автомобилей, идет прохожий. Мы смотрим на это несколько минут и наконец слышим разговор двух людей – но не видим их. Затем изображение бежит назад: оказывается, мы смотрели видеофильм «вместе» с этой парой, которая так же запуталась, смотря эти кадры, как и мы сами. Жорж, главный герой видео, идет от двери своего дома «в камеру» и оказывается в «настоящей жизни». Он выходит на улицу, пытаясь

понять, как мог он не заметить, что его снимали.

Положенная в основу фильма история сводится к тому, что Жорж, ведущий популярного псевдоинтеллектуального ток-шоу, начинает получать загадочные и тревожные послышки с видеокассетами, на которых запечатлены снятые скрытой камерой события, эпизоды из жизни его семьи, видит себя самого, жену Анну и сына Пьерро. Спрятанная где-то камера записывает, как они выходят из дому и возвращаются, как они едут в машине в свой старый загородный дом. Этих тревожных видео становится все больше, они становятся все более личными, начинаются зловещие анонимные звонки. Решив, что знает, кто стоит за всем этим, Жорж предпринимает поспешные действия, которые раскрывают нелицеприятные факты из его прошлого, что приводит в итоге к неожиданным последствиям.

На одной из пленок Жорж заходит в дом алжирца по имени Маджид, родители которого в молодости работали на семью Жоржа. После убийства родителей в 1961 году в Париже Маджид какое-то время жил с Жоржем и его родителями, которые собирались усыновить его, но почему-то неожиданно передумали. Жорж допытывается о кассетах у Маджида и у его сына-подростка, однако те отрицают какую-либо причастность к происходящему. По ходу фильма Жоржа посещают правдоподобные, но смущающие его видения и сны, рожденные чувством вины: будто бы его зависть и издевки над Маджидом и послужили причиной внезапной отправки того в детский дом. Жорж ничего не говорит об этом Анне, и его скрытность приводит к семейному

конфликту. Затем Маджид приглашает Жоржа к себе домой и совершает самоубийство, перерезав горло. Кровь захлестывает всю кухню, и у Жоржа возникает видение из детства. Однажды шестилетний Жорж попросил Маджида перерезать шею петуху, пытаясь навлечь на названного брата наказание. По-видимому, из-за этого Маджида и отправили в детдом.

В конце фильма сын Жоржа Пьерро встречается перед школой сына Маджида, но их разговора зритель не слышит. Истина остается *сокрытой*, нам известно лишь о существовании скрытой камеры, уподобленной механизму памяти. Весь фильм эта камера видит, снимает, но остается невидимой. Никто не управляет ею, камера записывает автоматически. Вплетенная в фильм алжирская история также тематизирует тайну колониальной Франции. Оператор камеры так и остается неизвестным, подобно *сокрытой* роли Франции в алжирской гражданской войне: все пленки потеряны. Работа Жоржа на телевидении отсылает к роли медиа в глубоком сокрытии подобных событий, спрятанных в коллективной памяти.

События прошлого превращаются в образы, представляя нам неотъемлемой частью нашей жизни. Субъект их исчез, но при помощи художественных средств возвращается нам, повествуя о воздействии взгляда, о вине и ее осознании. То, *что* мы видим, диктует нам, *как* мы это видим, а если мы не видим, то лишь потому, что видеть это не хотим. По словам Ханеке, художник является «привилегированной фигурой», поскольку в искусстве можно позволить вывести вовне внутренний мир с его неразберихой, фрустрациями и прочими жизненными бедами². И хотя фильм пытается показать, что истина всегда остается сокрытой, в то же время он ведет нас к последнему рубежу в попытках увидеть истину в самой *драматургии субъекта*.

Герои картины Ханеке живут с иллюзией открыть реальное, высмотрев истину в исторических фактах. Ушедшее детство, события колониальной истории Франции ранних 1960-х, Алжир, – все это миновало, кануло в Лету, забрав с собой объекты прошлого. На видеопленках, которые получает Жорж, дом его детства завален детскими рисунками, сделанными взрослым, который до конца так и остается неизвестен. Таким образом, Ханеке подводит нас к мысли об исчезновении субъекта и о конце иллюзии человека отыскать истину. Найти ее невозможно, поскольку она сокрыта и держится на расстоянии. Сам режиссер удален от фильма, не вмешиваясь, мастерски демонстрируя, как отвлеченный взгляд хранит ключи от тайн мира, сокрытого, не желающего попадать ни в чей взгляд. Тут уместно вспомнить слова Вальтера Бенямина: «Когда яркость визуального изображения чрезмерна, человек закрывает глаза, защищаясь от него; точно так же мы отворачиваемся от реальности, когда она подавляет».

Этот подавляющий эффект события и возникающая в результате избыточность видения становятся отправной точкой в понимании, что видимое нами может не быть тем, что мы видим. Наш опыт говорит: видимое и показанное более не тождественны. Нам открывается не субъект, но эффект его нарратива. Искусство все дальше уходило от «реальности» в желании совпасть с ней, результатом чего стал художественный эффект, или «эффект реальности»³. Однако эффект этот весьма эффективен, поскольку с исчезновением любой отсылки к видящему субъекту дискурсивный регистр целиком ограничивается репрезентацией, диалектикой символического и воображаемого, которую пересекают цепи событий, отсылающих к категории реального лишь как существующего внутри скрытой камеры. Правдоподобие

присутствия другого и одновременно явная невозможность этого кажутся, однако, сокрытыми, несмотря на смещение некоторых нарративов из их привычного пространства.

Подобное смещение делает репрезентацию всегда-невозможной как *ре-презентацию*, поскольку отсутствует родственная связь между скрытой историей и представленным (снимающей камерой) образом. И хотя смысл создается различием между скрытой историей и изображением, он удален от своего настоящего источника.

Но у всего есть своя причина: независимо от того, насколько дурной или неэтичной может быть мысль или действие, потеря смысла имманентна любой истории или репрезентации культуры, поскольку посредником служат языковые знаки. Из-за этого репрезентируемое искусством более нельзя считать объективной хроникой или документацией подробностей. Искусство теряет свою актуальность, как раз берясь за роль документации. Искусство как текст, нарратив. Глянцевая поверхность. Набор сюжетов. Искусство *не* способно более документировать, оно лишь создает метаязык на основании уже-документированного. История искусства – его сюжеты и мотивы – насильственно пронизаны идеологией и риторическими приемами художника. Искусство опосредуется историями, вследствие чего создает форму нарратива, но не содействует репрезентации факта.

В «Сокрытом» фигура исчезает, дабы перейти от тела к субъекту, от смысла к форме или даже к стилю. Фильм представляет скрытую камеру как способ бытия в мире. Упразднение субъекта взгляда представлено как отсутствующая фигура. В современном мире, где субъект более не способен доминировать, наконец показана несостоятельность позиции субъекта. В

таком контексте работа Ханеке предстает последней авантюрой ироничной субъективности, «ограниченной экономии» субъекта, обреченного на отчуждение и удаленности, оставляющего за собой лауну. Барт говорит: «Шок смысла разрывается и смягчается вплоть до точки его невосполнимой пустоты». «Сокрытое» децентрирует ответ, обнажая скрытый нарратив в его отношении к тому, чем реально является повседневная реальность. В этом смысле субъектом «Сокрытого» предстает кинематографический объект, который позволяет ему расположить фокус исследования прямо внутри кинематографического процесса изучения «реального». По словам Ханеке, кинематограф есть ложь, пытающаяся изложить истину в 24 кадрах в секунду. «Сокрытое» проблематизирует принципы кино, которые предписывают выявлять «истину» прошлого в соотношении между репрезентирующей поверхностно нарратива и его концептуальным содержанием. Сокрытое лежит на поверхности. Тщательное изучение оригинального источника требует активного погружения в скрытую камеру, а не в факты.

Четкое различие между «кино-миром» и повседневной жизнью оказывается под сомнением. Скрытая камера всегда опосредует понимание или восприятие. Все фундаментальные вопросы касаются возможности доступа к смыслу вовне «кинематографической реальности»: как выглядит «реальность» за пределами скрытой камеры? Как можем мы достичь ее независимо от визуального изображения? Откуда нам знать, что наше восприятие реальности совпадает с ней? Подобные вопросы пытаются определить природу сверхвизуальной реальности, а может, философии, порожденной природой визуального. Но при этом мы никак не можем избежать идеологии. Художественный дис-

курс поэтому должен иметь некую форму вымышленного режима репрезентации, дабы функционировать как образ.

Глобальный капитализм функционирует как образ, которому удалось апроприировать для властных целей почти все созданные в предыдущие десятилетия альтернативные идеи. Можно даже сказать, что наступила новая стадия капитализма – *образный капитализм*, и образ этот вырастает из радикальных альтернатив, предлагаемых художественной силой, перерастая эту силу. В этой ситуации определяющая сила альтернативы есть не субъект, но отношение, стратегия и явление *драматургии субъекта*, которую художник может разыгрывать. Представляется, что выражаемое к событиям отношение должно пониматься с точки зрения субъекта, поскольку субъект занимает личную позицию по отношению к истории⁴. Как предсказал Барт, «однажды нам придется писать историю нашей собственной неизвестности».

Понимание субъекта основано не только на видимом изображении, но взаимосвязано с нашими отношениями с языком. Если мы говорим об исчезновении субъекта, значит, мы предполагаем взаимосвязь события исчезновения субъекта и смысла того, что скрыто в репрезентации субъекта. Репрезентация замаскирована представлением о субъекте как последнем рубеже, не принимающим в расчет историю и множество возможностей чтения образа. Субъект тогда предстает во всей своей неясности, камуфлирующей историю как сокрытое. Требуется обнажить образ, сорвать камуфляж, необратимо исчерпать энергию, дабы увидеть сокрытое за субъектом. Однажды Джон Кейдж сказал Филипу Гастону: «Когда начинаешь работать, с тобой в мастерской всё: прошлое, твои друзья, враги, мир искусства, а главное, твои собственные идеи, – все они там. Но

ты продолжаешь рисовать, и они уходят, один за другим, и ты остаешься совершенно один. А потом, если тебе повезет, исчезнешь и *ты сам*»⁵.

31 июля 2007

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жиль Делез и Феликс Гваттари. *Логика смысла*. – Екатеринбург, 1998, с. 103–104.

² См. интервью с Михаэлем Ханеке, в: *Artificial Eye* 2005.

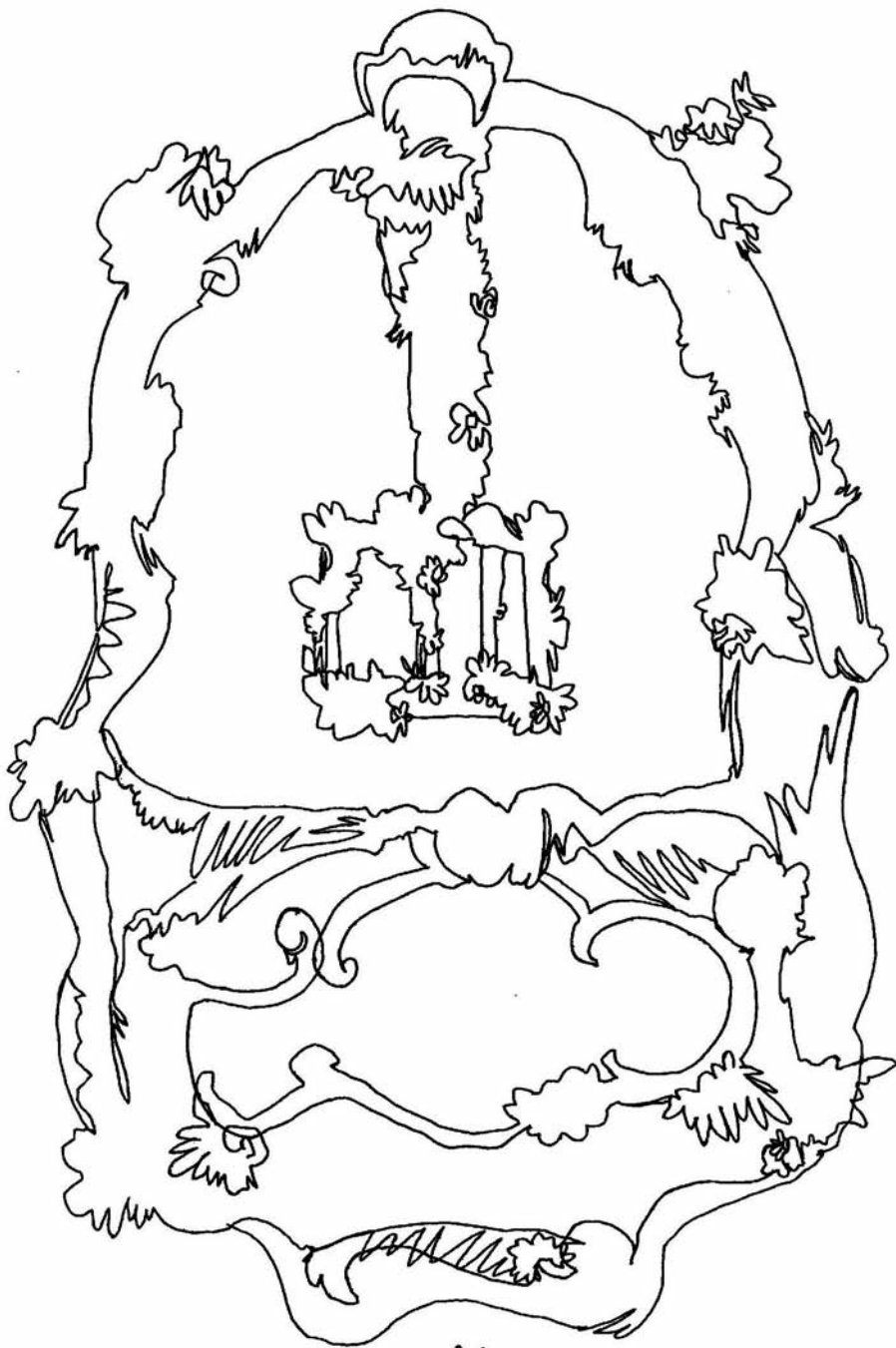
³ Как считал Ролан Барт, смысл создается соотношением произвольных различий между конституирующими знаками, изъятными из реальности. Знаки замещают нечто, чем сами не являются. В их создание вовлечена идеология. Знаки замещают реальность и интерпретируют ее произвольным образом через эффект указания различий формы, что позволяет нам извлекать из этих различий смысл, идентифицируя или понимая, с чем из внешнего мира соотносятся знаки. Поскольку идеология влияет на восприятие и тем самым на прочтение и написание истории, отношение означающего/означаемого в текстовой репрезентации культуры характеризуется нестабильностью. Доступ к реальному отложен. Смысл децентрирован. Истина рассеивается, и любой след возможности приблизиться к ее интерпретации потерян. Барт называл это «*effet du reel*», или «реалистичным эффектом».

⁴ Термин «субъект» формирует пространство, отличное от более привычного термина «индивид». Поскольку индивидуальность эпохи Возрождения отмечена следами систем, связанных с рациональностью, концепт субъективности символизирует радикальный отход от данной философской традиции (индивидуальность и разум), оставляя больше пространства бессознательному.

⁵ Цит. по: Victor Burgin. *The Separateness of Things*. Tate Papers Spring, 2005.

Перевод с английского Сергея ОГУРЦОВА

Зейгам Азизов
Родился в городе Сальян (Азербайджан). Художник. Выставлялся, публиковался и преподавал во многих странах. Сейчас преподает в Central St. Martin's College, London University of Arts.
С 1992 года живет в Лондоне.



Wishing Well by JEFF KOONS
cost \$1014000 in 2005

НИКИТА КАДАН

Алевтина Кахидзе
«Самый коммерческий
проект»,
рисунок



Появление нового поколения на украинской художественной сцене связано с локальными общественными и политическими процессами 2004–2005 годов. Во время «оранжевой революции» и сопутствовавших ей событий активизировались разнообразные формы неподконтрольного коллективизма, самоорганизации протестных групп. Эти группы проводили зрелищные публичные манифестации, ставшие главной отличительной чертой политической жизни последних лет в Украине. Перформативность массовых политических выступлений, язык «уличной демократии» стали одним из предметов интереса нового поколения художников, а солидарность и стремление к самоорганизации – важной составляющей их деятельности. Интервенции в пространство политических митингов стали

Алевтина Кахидзе
«Самый коммерческий
проект»,
рисунок

типичным и ранее других проявившим себя видом молодежной художественной практики. В этих интервенциях (уличных акциях, распространении листовок и других агитационных материалов, размещении художественных объектов в общественном пространстве) художники, с одной стороны, подвергали деконструкции риторику, которая использовалась манифестантами, а с другой – примеряли на себя ту модель гражданского взаимодействия, которая стала основой «оранжевого» движения. Выступления молодых художников в конце 2004-го и в 2005 году, в первую очередь группы «Р.Э.П.»¹ в Киеве и группы «SOSка»² в Харькове, были отмечены склонностью к непосредственному участию в жизни публичных пространств, анализу массовых «демократических ритуалов», подчинением эстетической составляющей художественного жеста его социально-критическому ангажементу и, наконец, собственно коллективным характером творчества.

Следует упомянуть и другие обстоятельства, сформировавшие контекст, в котором оказалось новое поколение. А именно: украинское художественное образование глубоко консервативно. Профессура представлена бывшими мастерами социалистического реализма, которые после обретения Украиной независимости почти поголовно обратились к национал-патриотической тематике, в то время как младшее поколение преподавателей практикует салонную живопись. Само

существование чего-либо иного в сегодняшнем искусстве игнорируется в учебных программах, курс истории европейского искусства заканчивается началом XX века. Поэтому те из студентов, кто обращается к актуальному искусству, берут на себя труд самообразования.

Отсутствуют периодические издания, посвященные современному искусству, а сколько-нибудь адекватные публикации о нем в неспециализированной прессе – большая редкость.

Институциональная организация современного искусства в Украине с начала 90-х была четко централизована. Вначале его основной локацией был Центр современного искусства при Национальном Университете Киево-Могилянской академии, основанный Джорджем Соросом в 1993 году. Центр организовывал масштабные интернациональные проекты, вел грантовую программу, приглашал международных кураторов; там были показаны выставки Бойса и Уорхола, Кунеллиса и Кошута. В 1999-м финансирование было сокращено, деятельность центра стала менее интенсивной, а тусовочная активность постепенно переместилась в открывшийся в Киеве филиал московской галереи Марата Гельмана. Параллельно с галерейной работой Гельман участвовал в парламентской предвыборной кампании в качестве политтехнолога. Усилиями Гельмана в Украине был проведен фестиваль «Культурные Герои» и положено начало созданию коллекции современного



Николай Ридный
«Лежи и жди»,
акция,
2006

искусства для политика и бизнесмена Виктора Пинчука, зятя тогдашнего президента Леонида Кучмы. В 2006 году, когда сотрудничество Пинчука с Гельманом было уже завершено, в Киеве открылся «Пинчук Арт Центр». Сегодня там проводятся яркие аттрактивные выставки, центр пользуется вниманием масс-медиа и популярностью среди публики.

Каждая из этих институций успела побывать какое-то время в качестве монополиста на украинской арт-сцене. Появление каждой из них было связано с персональными интересами, простирающимися далее поддержки актуального искусства. В направленности работы каждого нового художественного центра возрастала мера популизма. Единственной альтернативой этому «мигрирующему моноцентризму» стала институциональная самоорганизация, совершенно не свойственная старшему поколению художников³ и определяющая для поколения нового. Группы «Карпатский театр», «SOSka», херсонские художники организовали собственные выставочно-лабораторные пространства. Группа «Р.Э.П.» в 2005 году получила резиден-

цию в Центре современного искусства при НаУКМА, а в начале 2007-го инициировала там кураторскую программу «Штаб», направленную на поддержку художников нового поколения. Тогда же произошла переориентация этого центра на исследовательскую и образовательную практику и в конечном счете – на работу для молодежи.

Не так давно в Киеве в исторических зданиях городского арсенала был открыт государственный музейный комплекс «Художественный Арсенал». Сейчас он находится на реставрации, не прекращая при этом выставочную деятельность. «Арсенал» анонсировал большой проект молодых художников «Ремонтные работы».

На выставках современного искусства в коммерческих галереях представлена в основном живопись, что вполне отражает практику старших художников, молодых же – очень однобоко.

Но основное отличие новых художников от предыдущего поколения состоит именно в коллективистском и социально-критическом характере их искусства. Наряду с уличным активизмом, в работе молодых присутствуют и спокойное, вдумчивое исследование своего окружения, очень целостные, завершенные произведения и принципиально не законченные прогрессирующие проекты, интерес к местному и универсальному.

Важным свойством этой работы также является ее коммуникативная направленность, стремление художника очень точно передать информацию о своих действительных обстоятельствах, внимательно относясь к адресату, будучи заинтересованным в нем, стать для него понятным и убедительным.

Тема коммуникации исследуется многими представителями молодого украинского искусства, которые постоянно наблюдают резкий контраст между высоким уровнем связей внутри своего сообщества и изолированностью этого сообщества на большой социальной территории. Эта ситуация вызывает клаустрофобическое ощущение, постоянно напоминающая о границах возможного, и в то же время зовет к их расширению. Художники изучают свою повседневность или обращаются к самым болезненным проблемам современного украинского социума, всегда выбирая позицию вовлеченности. Среди этих проблем переходное состояние украинского общества, социально-политическая нестабильность, массовая трудовая миграция украинцев. Иван Базак, в рамках проекта «Где мой дом?» документируя свой путь, нелегально пересекает несколько европейских границ вместе с украинцем Виталиком – сыном женщины, много лет работающей в Италии. Виталик без визы и документов отправляется навестить свою мать. Он пересекает с Базаким украинско-венгерскую границу посреди леса, на венгерско-австрийской они переплывают реку: нелегальные мигранты находят отверстия в стенах «европейской крепости». А в акции Николая Ридного «Лежи и жди», проведенной под посольством Германии в Киеве, «штурмующий» пассивным лежанием эту крепость художник терпит ожидаемое поражение.

Группа «Р.Э.П.» долгое время разрабатывает проект «Патриотизм», который включает в себя набор графических знаков, соответствующих разным словам и понятиям, и позволяет использовать эти знаки для соз-



Группа «Р.Э.П.»
«Патриотизм-Гимн»
 Центр современного
 искусства Луджи
 Печчи,
 Прато (Италия),
 2007

дания визуальных рассказов, в основном в виде настенных росписей. В «Патриотизме» локальная проблематика становится темой универсальной коммуникации. Этот «эсперантистский» по духу проект направлен на устранение сложностей перевода, утопически ориентирован на разговор о различиях на общем языке. Роспись-повествование в галерее «Капсула» в Риме посвящена, как и работа Базака, украинским работникам-нелегалам в Италии, а «Патриотизм-Гимн» на фасаде Центра современного искусства в Прато⁴ показывает контраст между «евроидеализмом» значительной части украинцев и реальностью страны-поставщика дешевого «человеческого материала». В хеппининге «Здесь и сейчас», состоявшемся на площади Независимости в Киеве, «Р.Э.П.» вовлекает прохожих в импровизированное определение внешнеполитического вектора страны. В работе «Контрабанда» группа переносит в Евросоюз через украинско-польскую границу небольшое количество русской нефти (в резиновых грелках) и русского газа (в воздушных шариках). Параллельно художники документируют

на видео жизнь обитателей приграничной территории, регулярно переносающих в Польшу спирт в таких же грелках и привязывающих скотчем под одеждой пачки сигарет.

В работах, составляющих «Самый коммерческий проект», созданный художницей во время обучения в Западной Европе, Алевтина Кахидзе моделирует некий восторженный «восточный» взгляд. Алевтина рисует «портреты» увиденных в магазинах вещей – красивых, функциональных, дорогих. Цена каждого рисунка равна цене изображенной вещи. Рисунки с массово произведенными вещами тиражируются, с эксклюзивными – нет. Алевтина Кахидзе, сочетая сентиментальность и иронию, рассказывает о собственной «настоящей» потребительской эйфории – ведь на рисунках оказались лишь действительно понравившиеся ей вещи, от перчаток (399 датских крон) до работы Джеффа Кунса (1 024 000 американских долларов). После возвращения в Украину Алевтина выпускает книгу «Ждановка», посвященную небольшому городку, из которого автор родом. Художница берет на себя ответственность говорить от имени своей «некоммуникабельной», «безъязыкой» действительности, отказываясь занять позицию внешнего наблюдателя.

Херсонский художник Станислав Волязловский работает исключительно с мотивами из своего обывденного окружения. Он создает произведения из материалов, собранных на свалке, оставшейся на месте крушения «больших нарративов». Язык его искусства – это жаргон, состоящий из обрывков и цитат школьного курса литературы, блатных наколок, патриотических слоганов,

кустарной порнографии, предвыборной агитпродукции, дурацких суеверий, религиозной символики, рекламы товаров, дешевых книжонки, телевизионных сериалов... Художник никогда не производит поверхностную эстетскую компиляцию этих, безусловно фактурных, элементов, его творчество строится на личном опыте и опыте людей, которые для обустройства своей жизни полагают лишь вышеперечисленным, зачастую совершенно непригодным материалом. Практика Волязловского – это всегда строительство из «того, что есть», в его стилистику изначально заложены ограниченность в средствах, провинциализм, заброшенность. Схожие мотивы присутствуют в работах художников группы «SOSка», для которых повседневность, зачастую неприглядная, является основным полем приложения творческих усилий. В проекте «SOSки», который называется «Они» на улице», главные фигуранты украинской государственной власти и оппозиции (на самом деле – художники в масках Януковича, Ющенко, Тимошенко) сталкиваются с «низовыми» реалиями городской жизни в Харькове и Киеве. Основные действующие лица политического спектакля предстают в роли не виновников, но таких же, как и окружающие их прохожие, жертв общественной дестабилизации.

Акции «Р.Э.П.» и «SOSки», в которых группы апроприировали методы предвыборной уличной агитации, используя их для репрезентации своих идеологем, проект сообщества «Totoro Garden», в ходе которого художники «метили» своей эмблемой фасады общественных зданий – в основном институций государственной



**Станислав
Волязловский**
«Без названия»,
2006

власти и художественных институций Киева, – говорят о стремлении молодых авторов вернуть себе общественные пространства, сделать их действительно «общими».

В описании всех этих работ так много названий городов и стран, поскольку именно территориальная проблематика в своих связях с глобальными процессами является одной из важнейших тем украинского молодого искусства.

Украинская современность рассматривается многими из новых художников как пространство и время между Востоком и Западом, социализмом и капиталистической «нормализацией». Промежуточный, транзитный характер собственных мест расположения и общественных условий эти художники тематизируют в своих работах. Пространство транзита не экзотично (и не может быть «просто» интересным в этом качестве) и в то же время мало изучено. В нем встречаются, ведут диалог, оппонируют друг другу множество разнородных и разнонаправленных тенденций. Тот, кто идентифицирует себя с территорией транзита, берет на себя функцию модератора этого диалога. В этом случае

приобретают первостепенное значение имеющиеся у модератора способности и мотивации к тому или иному выбору.

Время личностного становления художников нашего поколения (читатель уже понял, что автор сам является представителем описываемого круга) пришлось на 90-е, время наибольшей «переходности», нестабильности и релятивизации всех структурных общественных ценностей. Если постидеологический релятивизм явился для старших художников, вошедших в искусство во второй половине 80-х, формой личной и творческой независимости, «завоеванной» свободой выбора, то идеологизация искусства молодых – это следствие индивидуального, некоррупцированного и осознанного выбора наиболее потенциальной жизнестроительной перспективы.

Присутствие тем и проблематик, объединяющих очень разных молодых авторов, укрепление связей между художниками, формирование общего движения, единой творческой среды – вот признаки обновления украинской актуальной сцены, которое происходит сегодня с необычайной интенсивностью. Сейчас это движение составляют художники-кураторы, художники-теоретики, художники-критики, однако кажется, что профессиональная дифференциация нового сообщества будет неизбежно сопутствовать его дальнейшему развитию.

Работу независимых выставочных пространств и кураторских коллективов определяет коммунитарность как наиболее оправданный и эффективный в сегодняшней здешней ситуации тип взаимодействия. Коммунитарный выставочный проект репрезентирует сам способ

своего производства. Те отношения, которые стоят за экспозиционным целым, проявлены наравне с идейной платформой участников. Выставочные программы галереи «SOSka» и «Карпатского театра», «Проект сообществ», организованный «Штабом»⁵ в Центре современного искусства при НаУКМА, построены на взаимодействии, исключаяющем отношения подчинения и власти, на высоком уровне личных связей, сходных персональных мотивах соучастия. Еще эти проекты отличает ставка на процессуальность – продолжение всегда следует...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более подробно об уличных акциях группы «Р.Э.П.» в моем совместном с Тамарой Злобиной тексте «Украина – Р.Э.П.» в «ХЖ» № 61/62, 2006.

² Подробнее о деятельности группы «SOSka» – в материале Анны Кривенцово в настоящем номере.

³ Единственное известное исключение – галерея «Up/Down», созданная в мастерской Сергея Браткова в Харькове в 90-х годах.

⁴ Работа создана для выставки «Прогрессивная ностальгия» в Центре современного искусства Луиджи Печчи, Прато (Италия), июнь–август 2007.

⁵ См. уже упомянутый текст «Проект сообществ» в «ХЖ» № 61/62, 2006.

Никита Кадан
Родился в Киеве в 1982 году. Художник. Член группы «Р.Э.П.». Соучредитель программы «Штаб» в Центре современного искусства при НаУКМА. Живет в Киеве.

«SOSKA»: МЕЖДУ АКЦИЕЙ И ИНСТИТУЦИЕЙ

АННА КРИВЕНЦОВА

Николай Ридный
(совместно с Ивонной
Голыбьевской)
*«Лежи и жди»,
фото- и
видеодокументация
акции, 2006*



О новом поколении молодых художников в Украине стали говорить в 2004 году. Именно тогда параллельно в нескольких региональных центрах возникает ряд творческих образований. Причем в Киеве и Харькове их действия характеризуются яркими публичными высказываниями. В контексте «оранжевой революции» избранная молодыми художниками методика мобильной перформативности закономерно породила в обществе агрессивную негативную позицию. При этом в столице установка художников на необъективный тип высказывания возникла как контрапункт живописной традиции, заложенной здесь еще во времена т.н. «южнорусской волны». В свою очередь, в Харькове, маргинализированном и провинциальном, столь же давно господствовал школа социальной фотографии, культивировавшая критическую позицию. Именно ее и подхватили, спровоцированные социокультур-

ным контекстом, молодые художники.

Старые бренды

Топографический феномен Харькова состоит в том, что, вопреки его провинциализму, с ним связан ряд значимых имен, отметивших этапы трансформации художественной мысли XX века. В 20–30-е годы здесь работали Владимир Татлин и график Василий Ермилов, привнесшие сюда передовые идеи авангардизма и конструктивизма. В 50–60-е в андеграундной среде фотохудожников были сформулированы новые эстетические принципы, которые легли позднее в основу харьковской фотографической школы 70–80-х. В центре их внимания оказалась табуированная тематика интимного и личного, что в условиях советской действительности было радикальным нонконформистским жестом, явившись отправной точкой формирования школы эстетики негативного¹. Потен-

циал данной эстетической позиции максимально выявил последователь этой школы, Борис Михайлов, сделав ее интернациональным брендом. Помимо критических жестов, имя Михайлова, как и харьковского писателя Эдуарда Лимонова, связано с документацией жизни среднего класса, хроники жизни советского обывателя.

Одним из наиболее важных явлений постсоветского периода была деятельность «Группы быстрого реагирования», существовавшей с 1993-го по 1996 год (Борис Михайлов, Сергей Братков, Сергей Солонский)². Избрав одними из первых в Украине акционизм как творческий метод высказывания, группа наиболее точно выразила проблематику болезненного переходного периода – перехода от советского к украинскому. Используя опыт харьковской фотошколы, акции группы имели характер исследования, отличный от радикально ориентированного московского акционизма.

Новое время – после пятнадцати лет независимости – диктовало необходимость в адекватном художественном жесте. Молодые художники, не ангажированные опытом реагирования на советскую действительность, стали выразителями нового этапа.

Политкорректность

22 октября 2004 года, за две недели до начала массовых забастовок в Украине, художники Николай Ридный и Белла



Группа «SOSka»
(Николай Ридный,
Анна Кривенцова,
Сергей Попов)
«Они» на улице»,
видео- и
фотодокументация
акции, 2006

Логачёва провели перформанс в харьковской Муниципальной галерее. Одна из стен экспозиции была заклеена двадцатью четырьмя портретами кандидатов в президенты. В присутствии зрителей и прессы художники забрызгивали лица политиков белой краской. Белая стена – результат очищения «грязной репутации» – стала метафорой чистого листа, с которого следует начинать историю новых выборов. Реакция городских властей проявилась на следующий день: выставку, сопровождавшую перформанс, закрыли. Однако резонанс акции будущей группы «SOSka» не распространился дальше локального городского контекста. Характер акции «против всех» являлся на тот момент альтернативной позицией, не нашедшей глобальной поддержки в украинском обществе, вскоре разделившемся лишь на «синих» консерваторов и «оранжевых» революционеров. Отображением состояния «после Майдана» стала выставка «Любимцы», где портретам кошек и собак, обязанных агитационной символикой, противопоставлялся ряд видов

кладбища для домашних животных.

Проекты этого периода терялись в информационном пространстве среди более громких и масштабных политических событий. Тотальная политкорректность в среде провинциальных структур не давала открытому художественному жесту возможности для реализации. Публичность социальной активности харьковских художников связана с объединением их в группу «SOSka» и созданием одноименной галереи-лаборатории.

История фейк-институции

Галерея-лаборатория «SOSka» была открыта 18 октября 2005 года группой молодых художников (Николай Ридный, Анна Кривенцова, Белла Логачёва и Елена Полященко) в результате самозахвата одноэтажного дома в центре Харькова, став первым и самым долгосрочным проектом группы. «SOSka» заполнила собой вакуум интереса к современному искусству в провинции, явившись точкой его фокусировки в Харьковском регионе. Галерея стала базой для развития художников, заменив им несуществующие институции, выполняя коммуникационные и экспозиционные функции. Первые выставки в «SOSke», имевшие некоммерческие приоритеты и агрессивный характер высказывания, намеренно проигнорировали табуированную социально-политическую тематику³. Появление новой галереи стало резонансным событием всеукраинского уровня, что привело к ряду коммуникативных проектов с художественными группами Киева, Херсона и Львова.

Формально устройство и функции галереи «SOSka» во многом напоминают москов-

ские сквоты конца 1980-х – начала 1990-х. Сквот в Фурманном переулке, «Заповедник на Петровском бульваре» и сквот в Трехпрудном переулке также сочетали в себе функции художественной мастерской и места проведения выставок. Одновременно в начале 90-х подобное явление наблюдается в Киеве. «Парижская коммуна» – дом, где работали Олег Голосий, Василий Цаголов, Александр Гнилицкий. В Харькове в это же время также можно отметить появление сквотов, выполнявших функцию галерей лабораторного типа. С 1993-го по 1997-й активной деятельностью занималась галерея «Up/Down», открытая в студии Сергея Браткова⁴. Ее деятельность характеризовали провокативность, пафос подчеркнутой камерности, концептуально обусловленные позиционированием галереи как местного музея актуального искусства. К этому располагало ее местонахождение – в башне-мансарде старого дома. Открывшись в 1997-м в подвале бомбоубежища, несколько лет просуществовала галерея «НаПротив», занимавшаяся программой обмена студентов с аналогичной институцией в Германии.

С точки зрения западного образца функционирования системы современного искусства деятельность галереи «SOSka» можно рассматривать лишь как художественный фейк-проект. Возникшая как самообразование и существующая без внешнего финансирования, за счет инициативы самих художников, галерея является альтернативной институцией. Направленность деятельности лаборатории можно назвать «левой», так как сам факт ее существования – потенциальное оружие



Николай Ридный
Из серии
«Украинская готика»,
фотография, 2007

антиглобализма. Подобная позиция определяет «левое» как жертвенное, производящее дезинфекцию культурного поля антагонистического пространства⁵.

Публичные акции и проекты социальной документации

Создание центра локального культурного пространства – места четкой фокусировки на процесс зарождения нового – не исключает лабораторной составляющей деятельности. Подготовка к проведению акций в публичном городском поле началась в марте 2006 года.

Накануне парламентских выборов в Украине группа «SOSка» (в составе Николая Ридного, Анны Кривенцовой и Сергея Попова) вышла на улицы Харькова и Киева с серией акций «Они» на улице». Художники изображали «бомжей», просящих подаяние в масках с лицами главных украинских политиков – президента, премьер-министра и лидера оппозиции. Процесс выпрашивания денег у прохожих является прямой метафорой метода завоевания голосов

избирателей путем перенасыщения политической агитацией СМИ. Акции стали резонансными, так как их критическая позиция совпала с общим настроением раздраженного последствиями «оранжевой революции» социума. Разочарованность в идеалах «Майдана» и новый наплыв политической рекламы стали причиной безынициативности и скептического отношения со стороны избирателей. Своеобразным аттракционом для прохожих была возможность наблюдать метафорическое преобразование лидеров в представителей самого низшего сословия.

Акция Николая Ридного «Лежи и жди» (при участии Ивонны Голыбьевской) 4 сентября 2006 года – результат вторжения политики в частную жизнь художника. Ряд попыток посетить Европу завершился у него серией отказов в визе. Даже имея приглашение на собственную выставку, художник получил очередной отказ в заграничном паспорте. Эта парадоксальная ситуация и стала объектом художественного жеста: когда человеку нечего терять, он может просто лечь на тротуар перед посольством и ждать. Результатом комичных действий стало задержание художника охраной Германского посольства, ответившей агрессией на дезориентирующее поведение художника. Подобное высказывание убедительно манифестирует абсурдность убеждений украинских политиков о возможности беспрепятственного вступления в Евросоюз, показав беспомощность перед системой существующих запретов и ограничений, направленных, во имя политически-экономического благо-

получия Европы, в том числе и против украинских граждан.

Критической по отношению к процессу глобализации можно также назвать акцию «Бартер», посвященную вопросам взаимодействия современного искусства и рынка. В деревне под Харьковом художники устраивают бартерный аукцион, где предлагают местным жителям приобрести бартером – в обмен на продукты сельского хозяйства – «принты» картин звезд современного искусства (среди которых Энди Уорхол, Сэм Тейлор Вуд, Синди Шерман). В каждом случае цена устанавливается покупателями. А потом хозяин приобретения находит ему место в своем мире: среди фотографий родственников или на доменной печи. Оценивая брендовые произведения, сельская система ценностей заменяет принятые развитым капитализмом взгляды на вечные темы красоты, природы, семьи, демонстрируя альтернативное видение. Фотодокументация этого исследования приводит к появлению самостоятельной фотосерии. Так, фотографии из серии «Бартер» выходят за рамки документа. Портреты деревенских жителей, демонстрирующих репродукции работ звезд современного искусства, напоминают кадры из социальной рекламы. Топовые в контексте художественной ярмарки произведения приобретают прикладной характер, получая снисходительную оценку. Выбор людей базируется на соображениях практического применения и своих представлениях о функциях искусства в контексте своих каждодневных забот.

Поиску новых позитивных героев в среде молодежных и маргинальных субкультур посвящены видео и фотосерия

Николай Ридный
(совместно
с Беллой Логачёвой)
«Be Happy»,
фотография, 2006



Николая Ридного «Be Happy» (совместно с Беллой Логачёвой) и «Украинская готика». Проект «Be Happy» предлагает историю харьковской девушки, живущей на улице. Героиня социального дна старается скрыть свою нищету и неблагополучие, копируя поведение фотомодели в рекламе. Парадоксальная ситуация выявляет новый тип «бомжа», который ведет себя как абсолютно счастливый человек: купается на надувном матрасе в реке, пускает мыльные пузыри,

играет с собакой. Фраза из песни «Don't Worry/Be Happy» – это лейтмотив жизни героини, которой нечего терять. «Американизм» прокрался сюда как бы ненароком, как намек на позитивное мышление, как идея перманентного счастья, которая стала, по большей части, спасением для современного мира»⁶.

Герои «Украинской готики», почти сверстники молодых художников, – учащиеся техникумов и ПТУ, местные пионеры молодежных субкультур «готов» и «эмо». Они позируют в стенах своих учебных заведений на фоне доски почета, украинского флага или портрета Шевченко отрешенно, дистанцируясь от реальности. Они не обременены социальной активностью, политикой или идеологией, их общественная позиция не выходит за рамки своего локального сообщества. Актуальная субкультура, оперирующая новыми понятиями и символами, выступает на фоне советских декораций, к которым, однако, добавлен колоритный антураж украинского патриотизма.

Феномен харьковских молодых художников начала 2000-х во многом симптоматичен. Исторически своеобразная территория – бывший промышленный центр и первая столица Украины, форпост русской культуры, Харьков стал благотворной почвой для проявления радикально направленного, маргинализованного художественного жеста. Парадоксальность данного феномена предопределяет сочетание критически левой позиции и попытки функциональной имитации институциональной деятельности в условиях культурного вакуума. Provocative акции худож-

ников являются методом диагностики, позволяющей выявить наиболее реакционные изменения социума. Используя метод прямого художественного жеста, группа актуализирует вопросы о месте и функциях художника в современном украинском контексте. Проекты социального исследования, направленные на анализ ситуации, используя традиции документалистики и репортажа, приводят к созданию «картины» — слепка локальной ситуации, альтернативной глобальным процессам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Іллюзіна Т. Українська фотографія 70–90 рр.: [художня фотографія] // Парта, 1997, №1. С. 14–17.

² Сидлин М. Искусство брутальной иронии. Почему Сергей Братков снимает детей, омонцовцев и металлургов. 2 февраля 2007 // <http://www.photographer.ru/magazine/article.htm?rubrika=82&id=712>

³ 18 октября 2005 г. – «Художники – SOSки», 7 ноября 2005 г. – «XXX», 24 февраля 2006 г. – «Relax».

⁴ Сидлин М. Искусство брутальной иронии.

⁵ Виленский Д., Михайлов Б., Рифф Д. «Левое – это жертвенное» // <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/mib10-pr.html>

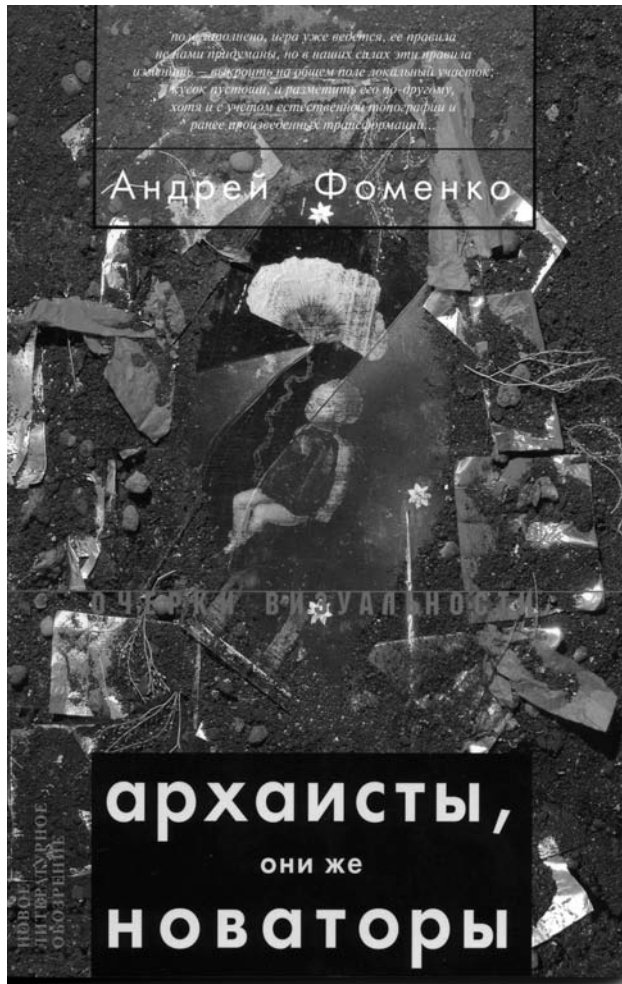
⁶ Бурлака В. Вони і ми // Generations.UA: каталог виставки. – К., 2007. С. 16.

Анна Кривенцова
Родилась в 1985 году в Евпатории.
Искусствовед, куратор галереи-лаборатории «SOSka» (совместно с Николаем Ридным), член группы «SOSka».
Живет в Харькове.

АУРА ВЫКИНУТЫХ ВЕЩЕЙ

АНДРЕЙ ФОМЕНКО. АРХАИСТЫ, ОНИ ЖЕ НОВАТОРЫ. – М.: НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ. 2007

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН



В русской художественной критике начала 2000-х, на мой взгляд, сложилась ситуация, когда болезненно ощущается дефицит серьезного аналитического высказывания. Именно в установке на предельную серьезность сегодня

содержится потенциал новизны, способный снова придать критическому суждению публичный резонанс и заряд необходимого радикализма. Задиристая постмодернистская критика 90-х с ее апофеозом всесторонней эрудиции и тотальной иронией сейчас смотрится хотя и яркой, но отжившей свое страницей истории. В нынешней арт-критике – особенно газетной – восторжествовала тенденция к нейтральному и корректному информированию читателя о положении дел в современном искусстве с обязательным акцентом на рыночных механизмах и гламурных светских мероприятиях. Приоритетными моментами стали не свежесть и неожиданность интерпретации, а облегченность и общедоступность критического языка, приближенного к воляпоку модного глянцевого журнала. Требование опрощения сложных теоретических построений и перевода критики из области высокого гуманитарного знания в сферу обслуживания бизнес-интересов – феномен, прослеживаемый в глобальном масштабе. Разве что в молодом российском капитализме рыночная востребованность критического дискурса и доступность широким массам потребителей делаются чуть ли не единственными его ценностными оправданиями.

На таком фоне оптимизации арт-критики под вкусы окультуренных менеджеров принципиально выделяется серия «умных книжек», озаглавленная «Очерки визуально-

сти» и составляемая Галиной Ельщевской для издательства «Новое литературное обозрение». В России 2000-х порой используют экспрессивный фразеологизм «реакционное мракобесие». Нередко он подразумевает полное отсутствие идейной и нравственной позиции, а также бездумный конформизм, свойственные усредненному менеджерскому персоналу в условиях путинской «суверенной демократии». Практически каждая книга, вышедшая в «Очерках визуальности» (назовем тут «Другой» и «Разные» Виктора Мизияно, «Глазное яблоко раздора» Виктора Тупицына, «Именной указатель» Андрея Ковалева), по-своему деятельно противостоит такому массовому «реакционному мракобесию». Противостоит тем, что отточенная стилистика мысли в ней подкреплена бескомпромиссной и убедительной авторской позицией. Все эти теплые комплиментарные слова можно приложить и к недавно изданному в этой серии изящному томику статей петербургского критика и историка искусства Андрея Фоменко.

В русском интеллектуальном пространстве Фоменко присутствует в двух ипостасях. Во-первых, он многолетний неутомимый переводчик немецкоязычных трудов Бориса Гройса. В его переводах вышли такие программные книги Гройса, как «Комментарии к искусству», «Под подозрением» и «Коммунистический постскрипtum». Некоторые работы Гройса (в частности, «Стиль Сталин» и «О

новом») существуют в русском варианте, и образованному читателю в России вполне знакома его мыслительная манера. Переводческая задача, поставленная перед Фоменко, поистине героическая: сохранить и воспроизвести все нюансы и особенности этой манеры, одновременно показав ее неминуемые метаморфозы в иноязычной культурной среде, довольно значительные на протяжении двух десятилетий, 1990-х и 2000-х. С этим «невозможным», по Беньямину, переводческим заданием Фоменко, насколько я могу судить, справляется безукоризненно. Благодаря его переводческой активности регулярно пишущий по-немецки Гройс остается в России одним из самых авторитетных теоретиков медиакультуры, а тщательно транслируемый Фоменко «стиль Гройс» сделался обязательной «моделью для сборки» в академических изысканиях, посвященных современному искусству.

Вторая ипостась Фоменко не менее значима и успешна. Дипломированный специалист по истории американского и европейского модернизма, благодаря многочисленным публикациям в «Мире дизайна», «Художественном журнале» и «Новом мире искусства», он приобрел репутацию интересного и перспективного критика, осваивающего «горячие» сюжеты современности без излишнего пафоса и коммерческого популизма. В своих статьях и заметках Фоменко применяет аналитический язык описания, взвешенный, иногда суховатый, избегая отчетливых эмоций и категоричных выводов. Избранные им методы рассуждения позволяют contextualизировать объект и одновременно доказательно выявить его неповторимость и уникальность.

Видимо, переводческая практика Фоменко отчасти предопределяет и стимулирует его соб-

ственные методологические новации. Свойственная ему неопровержимая четкость каждого выдвинутого тезиса, похоже, идет от Гройса, превратившего систему философской аргументации во всемогущее и мобильное оружие современного критика. Заметим, у Гройса такая система служит для обоснования и подтверждения смелых революционных парадоксов, сокрушающих общепринятые эволюционные модели истории искусства. Даже если читатель не разделяет парадоксалистскую оптику автора, он неминуемо оказывается под влиянием безошибочно выстроенной цепочки логических убеждений. Напротив, для Фоменко увлеченность парадоксалистской софистикой чужда; исчерпывающая аргументированность ему необходима, чтобы в полную силу представить динамику разрывания мысли. В ракурсе истории философии Фоменко расчетливо смешивает два подхода – хайдеггерианский, когда он пытается обнаружить скрытый исток художественного жеста, и дерриданский, когда он откладывает обнаружение этого истока на бесконечное потом. Критический метод Фоменко строится на безостановочном разворачивании мысли, причем конкретный предмет, которому посвящена статья, оказывается формальным поводом для высказывания неоспоримого суждения.

Методология, построенная на доскональном проговаривании мысли и ее уточняющем повторении, напрямую связана с тематическим репертуаром, представленным в книге. Более всего Фоменко занимается проблематика технической воспроизводимости в эпоху медийного тиражирования ценностей. Главенствующий мотив в его книге – современное искусство обречено постоянно воспроизводить обыденные предметы и реалии и на базе такого

неизбывного повторения возникает аутентичный, ценностный художественный жест. В фокусе его внимания располагается довольно распространенный сегодня сюжет: художник, рисующий картину и желающий придать ей статус подлинника, неминуемо прибегает к репродуктивным технологиям, освоенным медийными носителями информации (фото, видео, компьютерами). По мысли Фоменко, оригинал сегодня проявляется только в результате механичного умножения копий и реплик. Подобная идея почерпнута из предложенной Борисом Гройсом «медиа-онтологии», где говорится о рождении новой аутентичности из техники всеобщего копирования. Эта неочевидная, но переворотная идея у Фоменко проиллюстрирована на материале петербургского искусства 1990–2000-х и на примере влиятельных фигур модернизма и постмодернизма от Макса Эрнста и Эдварда Хоппера до Ильи Кабакова и Андреаса Гурски.

Экспликация этой идеи позволяет истолковать каламбурное заглавие книги, являющееся перифразом названия прижизненного сборника Юрия Тынянова «Архаисты и новаторы». Конструктивная задача Тынянова – доказать, что в начале XIX века помимо генеральной линии литературной эволюции, представленной Пушкиным и «арзамасцами», не менее, если не более продуктивна была побочная тенденция, восходящая к барочной оде XVIII века и поддерживаемая мощной архаизирующей традицией от Шишкова до Грибоедова и Кюхельбекера. В этом аспекте становится понятно, кого Фоменко трактует как убежденных архаистов, занятых несомненным новаторством. Архаист сегодня – художник, обращающийся к традиционному способу репрезента-

ции, то есть к картине маслом на холсте, но выстраивающий ее подобно ультрасовременной медийной продукции, используя технологический арсенал рекламной и клиповой индустрии.

Содержательная часть книги состоит из двух сравнительно самостоятельных, независимых разделов. Первый представляет собой детализированный портрет художественного Петербурга, выполненный в новеллистической форме. Каждая из новелл – или главок повествования – отведена конкретному художнику или артистической группе, неотъемлемым от петербургского ландшафта и подчас его символизирующим в массовой или культурной мифологии. Персонажами последовательно выступают – перечислим в том порядке, каким он задан в книжке, – Тимур Новиков, Ольга и Александр Флоренские, Сергей Денисов, Товарищество «Новые тупые», Игорь Межевицкий и Олег Хвостов, Керим Рагимов. Надо сразу оговориться: термин «новелла» здесь сугубо метафорический, автор почти ни на минуту не отступает от выбранного им отстраненного регистра. Дело в том, что каждая глава обладает выраженной фабульной интригой. Сначала говорится о принципах работы художника с фактурой повседневности, бытовым мусором или документированной хроникой, а затем показывается, каким образом эти принципы позволяют художнику сконструировать свои эстетические модели истории (частной и социальной), памяти (личной и коллективной), персонального опыта или искомого метафизического горизонта.

Второй раздел вобрал в себя эссе и очерки о ключевых и эмблематических фигурах второй половины XX века. Временами полные лиризма, временами чересчур схе-

матичные, эти статьи затрагивают кардинальный вопрос: каким способом художник изобретает индивидуальную эстетику брэнного и минутного, постепенно делаящуюся новой узаконенной догмой и музейным достоянием.

Петербургский раздел претендует познакомить иностранного читателя с локальным контекстом города (его первоначальный вариант разработан для проекта «*Postcommunist Condition*» в 2004 году). Дифференция Петербурга, с точки зрения Фоменко, состоит в обсессивном синдроме собирательства всякой ветоши, тряпья и отходов. В результате художник уподобляется старьевщику или кладовщику, упрямо не отправляющему в помойку то, что ей давно причитается. Приведем обширную цитату: «Если попытаться выделить главный «тренд» питерской сцены 90-х годов, то им будет эстетика блошиного рынка – эстетика старых, никому не нужных, бедных вещей, пребывающих на обочине большой истории, которые, однако, заботливо собираются и превращаются в реликвии, в экспонаты частных музеев». По мнению Фоменко, питерский художник сосредоточен на археологии повседневности, занимаясь собирательством вторсырья с тем, чтобы превратить эти отбросы в элементы качественного произведения, обладающего символической ценной и музейным статусом.

Так, Тимур Новиков в своих «домотканых» гобеленах прибегает к эстетике советского домашнего китча, используя рудименты мещанского быта, с тем чтобы насадить идеологию дендизма и неодекаданса, соединяющую левые взгляды на искусство с ультраконсервативной риторикой. Входящие в группу Митьки и разделяющие митьковское увлечение современным городским фольклором

Ольга и Александр Флоренские заняты «утилизацией вторсырья» или «фрагментов бытовой истории» с целью достичь и визуализировать состояние досубъектной райской неразличимости (то, что Фоменко называет «досоциальной нирваной эмбрионального существования»). Сергей Денисов, явно особо импонирующий автору, ведь его работа украшает обложку книги, озабочен палеонтологией города, коллекционируя те мельчайшие приметы прошлого и современности, что обычно ускользают от взгляда поверхностного наблюдателя. Собирая «пыльцу времени», то есть почти незаметные граффити, надписи на стенах или материальные следы жизнедеятельности горожан, вроде фантиков от жевательной резинки, Денисов как будто освобождает город от стабильных исторических привязок, изобличая в нем «пространство после конца истории», когда «праистория смыкается с постисторией».

Товарищество «Новые тупые», куда входили Сергей Спирихин, Вадим Флягин, Игорь Панин и другие, сделало лейтмотивом своих перформансов полнейшую неценность постсоветского быта, отсутствие в нем упорядоченности и предсказуемости, его удручающую стихийность и люмпенизацию. Поэтому предложенный Фоменко чуть уничижительный термин «люмпен-арт» органично подходит для издательских «выходок» этой группы. «Новые тупые» обратились уже не к человеческим отбросам, а к природным, вроде тины и грязи, сделав их универсальными означущими стремительного расщепления постсоветской идентичности.

Любопытными мне показались размышления Фоменко о «брутальной» живописи Игоря Межевицкого и ее перекличках с Уорхолом и Дюбюффе, а также о серий-

ном проекте Олега Хвостова «Тысяча автопортретов», где художник походит на «плохой, неэкономичный автомат, сами успехи которого нелепы и бессмысленны». Осваивая приемы тиражирования, принятые в массовой полиграфии, например почтовых открыток или рекламных буклетов, и перенося их в плоскость картины, эти художники раскрывают пустую и одновременно потенциальную форму живописи. То, что Фоменко несколько иронично называет ее «плотью и кровью», имея в виду свойственное современной живописи обыгрывание репродуцированных образов, гарантирующее ей новизну и неповторимость.

Резок и доказателен произведенный Фоменко лаконичный разбор проектов Керима Рагимова («*Human Project*», «*Metro Project*», «*Road-off*»), где картины группируются в тематические каталоги, подрывающие клише и банальности из общеизвестной истории искусства. Так, в серии «*Road-off 2*» в хрестоматийные образцы русской пейзажной живописи («Золотая осень» Левитана, «Вечер на Украине» Куинджи, «Грачи прилетели» Саврасова и т.п.) будто ненароком вписаны – точнее, врисованы посредством «*Photoshop*» – навороченные джипы, брошенные и увязшие в чащах и буреломах. Помимо комического эффекта и тривиальной прописной истины, что самые совершенные плоды западной модернизации и прогресса обречены потонуть в российских болотах, Фоменко видит здесь и разрушение устойчивой границы между разными медиа («между фотографией и живописью»), и стирание конститутивных различий между новым и старым. Создается впечатление, что фанатичный комплекс собирательства, зацикленное накопление никому не нужного, вышедшего из обихо-

да старья и образует специфику петербургского искусства на рубеже тысячелетий.

Тонкие и скептические наблюдения автора настолько убедительны, что сами подталкивают с ними не соглашаться. Несколько настораживает подборка имен художников, иллюстрирующих стратегии собирательства в петербургском искусстве. В нее включен Тимур Новиков, чьи работы апеллируют в большей степени к авангардному пафосу растраты, чем к патетике архивирования. Зато пропущен целый ряд художников, специализирующихся именно на разыскании и реактуализации старых, ненужных, бросовых вещей, нагруженных капиталом культурной памяти. Здесь следует упомянуть группу «Фабрика Найденных Одежд» в составе Натальи Першиной-Якиманской (Глюкля) и Ольги Егоровой (Цапля). На протяжении 90-х и начала 2000-х они скупали на блошинных рынках подержанную, ностальгическую одежду и экспонировали ее в маленьком магазине на Пушкинской, 10, служащем своеобразным музеем альтернативной моды. Инсталляции и объекты Петра Белого, сделанные из ржавых жестяных реликтов советского прошлого, также построены на феномене «собирательной памяти», извлечения нового и высокого из ауры выкинутых и отвергнутых вещей. Виталий Пушницкий обстоятельно и бережно работает с рудиментами обыденного прошлого, размещая их в лайт-боксы или запирая в громадные железные клетки. Тем самым, заурядные частицы неценного приобретают функцию иконических знаков, указывающих на колоссальную роль самого мельчайшего человеческого опыта. Причем все эти художники сейчас обзавелись заметной и заслуженной интернациональной карьерой и непременно будут упомина-

ться в компетентном разговоре по поводу диспозиций в петербургском искусстве.

Почему же они выпали за пределы столь скрупулезного авторского изыскания? Видимо, причины есть, и серьезные. Ведь все перечисленные художники – и ФНО, и Белый, и Пушницкий (и Андрей Чежин, от выставки к выставке повторяющий серию фотоизображений простой канцелярской кнопки), – все они видят в экстазе собирательства только подсобное средство, позволяющее им подобраться к подлинно ценностному (как то: конфигурация исторического опыта, перипетии личных историй или отзвуки трансцендентного, сквозящие в обычных и неприметных жизненных ситуациях). Фигуранты книги Фоменко, по крайней мере большинство из них, воспринимают коллекционирование как нечто абсолютно самоценное. Они совершают волонтаристский акт собирательства как повтор Божественного акта Первотворения, приводящий к растворению, уничтожению материального. Получаемый архивный продукт при этом оказывается максимально неценностным, побочным. О чем свидетельствуют акции «Новых тупых», безжалостно вскрывающие изначальную тупость, никчемность любой амбиции создать что-то оригинальное и необычное. Такая деконструктивистская миссия художника в целом симпатична, но есть у нее и негативные последствия. В инертном бюрократическом Петербурге навязанный миф о художнике – чуде и фрике, лишенном внятной социальной позиции, – вряд ли способствует столь необходимому реформированию и оживлению культурной сцены. К слову, по ходу чтения книги Фоменко этот миф не только не развеивается, но даже укрепляется.

В своей аналитике Фоменко старательно игнорирует прочные иерархии и устойчивые рейтинги, сложившиеся в социальной системе петербургского искусства. Например, Тимур Новиков, Флоренские и «Новые тупые» – фигуры настолько статусно разноплановые, что едва ли возможно ставить их на одну концептуальную доску. Тимур Новиков – харизматический лидер поколения, художник с неиссякаемым авангардным импульсом, почти на десятилетие подчинивший местную сцену мобилизационной эстетике неоакадемизма. Один из инициаторов молодежного рейв-движения, он изобрел для современного художника эталонный жизненный сценарий, где свято оберегаемая богеменная маргинальность сочетается с точечными интервенциями в модельный, рекламный или клубный бизнес, в международную финансовую элиту, а то и в европейские аристократические круги. В свою очередь, Флоренские отстаивают грамотную и сугубо индивидуальную музейную стратегию саморепрезентации, выглядящую вполне зрелищно, престижно и временами чуть консервативно. «Новые тупые» тематизируют подпольное, нелегальное положение художника, чьи социальные эксперименты оборачиваются назойливой паразитарной суетой. Логичный вопрос: может ли аналитический разбор этих художников ограничиться только типологическим сходством в их работе с отбракованной материей повседневности? Или все-таки стоит жестко учитывать функциональные различия их социальных ролей, закрепленных за ними имиджей и фактических достижений?

Что еще бросается в глаза, так это специфическая петербургская интонация, проскальзывающая в книге Фоменко. Такая интонация

обусловлена пренебрежительным и высокомерным взглядом на город как на глубоко провинциальную территорию, вычеркнутую из больших исторических и модернизационных проектов. В некоторой степени такой желчный снобизм вменен почти всем петербуржцам. Симптоматичен подзаголовок петербургского раздела – «Из Африки»; причем подкреплен он исчерпывающим тезисом, что в «наиболее оригинальных своих проявлениях оно (питерское искусство. – Д.Г.) и впрямь глубоко провинциально». То есть для местного художника городской ландшафт предстает чужой, экзотичной и враждебной зоной противостояния. К сожалению, все это близко к истине, город сегодня далек от магистральных цивилизационных устремлений, и репрезентирует он скорее не африканскую дикость, а африканскую скудость. Тем важнее освободить его от дурной славы провинциального закутка и придать ему вектор вовлеченности в приоритетные мировые тренды. Например, представить его наделенным протестным сознанием политическим агентом, чего добивается своими локальными проектами группа «Что делать?», базирующаяся в городе, постоянно находящаяся на слуху и тоже, кстати, не упомянутая в книге.

Второй раздел книги, более энциклопедичный и академический, куда меньше затрагивает сиюминутные вопросы, интересы и ожидания. Ведь и Макс Эрнст, и Мэпплторп, и Кабаков, и Эдвард Хоппер, если не прилагать к ним головокружительные, переворачивающие основы интерпретации, все же фигуры достаточно «бесспорные». Рациональный, логически выверенный стиль рассуждения здесь порой тяготеет к форме лирической притчи, что заставляет

вспомнить критические эссе об искусстве Ива Бонфуа, Октавио Паса, Джона Эшбери и практику журнала «Октябрь», где формально уравниены строгий анализ и свободная цитатная игра ассоциациями (Фоменко неоднократно припоминает Розалинд Краусс). В целом книга Фоменко, являясь образцом высокой и серьезной художественной критики, выполнена в *эстетической парадигме*, где во главу угла ставится диалектика подлинного и мнимого, оригинала и копии, внутреннего и внешнего, мейнстрима и маргиналий. В начале 2000-х в эпоху «этического поворота» не менее актуальной становится *этическая парадигма*, опирающаяся на категории исключения и включенности, частного и универсального. На стыке этих двух парадигм, образуемых ими конфликтных зон и перспективных направлений наиболее успешно, на мой взгляд, развивается сегодня критическая мысль об искусстве в его экзистенциальном и политическом измерениях.

Дмитрий Голынкин-Вольфсон
Родился в 1969 году в Ленинграде.
Эссеист, поэт и историк культуры.
Научный сотрудник Российского
Института истории искусств.
Автор исследований по истории
философии и искусству новейших
технологий, а также нескольких
поэтических сборников. Член
Редакционного совета «ХЖ».
Живет в С.-Петербурге.

СВЕЖЕЕ ДЫХАНИЕ

«Документа-12». Кассель, 12.06.07–23.09.07

ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА

Ай Вейвей

«1001 деревянный стул
династии Квинг», 2007.

Предоставлено
«Документа-12»

Фото Франка Шински



Как часто меняются художественные тенденции? Понятно, что не каждый год или два. Галопирующий ритм биеннале поэтому не совпадает со сменой ориентиров в искусстве. Биеннале непросто вырваться из рутинного времени текущего художественного процесса и создать фундаментальное высказывание, подводящее итоги за отчетный период и (или) прогнозирующее перспективы грядущего. Пятилетки «Документы», наоборот, как будто совпадают с тем шагом во времени, когда на смену одному пониманию искусства приходит другое. Одним словом, «Документа», кажется, более других регулярных мировых художественных событий приспособлена давать ответ на вопрос, что есть искусство сегодня. Впрочем, в последние годы сам институт «Документы» подвергается все большей критике, а свидетели более ранних ее изданий с грустью отмечают, что сегодня «Документа» уже не оказывает того влияния на художественный процесс, как преж-

де. Вполне вероятно, в этом есть доля правды. Вопрос только в том, что более значимых выставок еще не возникло, а идея «сверять часы», например, по Арт-Базелю равносильна гаданию на гуще от быстрорастворимого кофе. И несмотря на довольно жесткую критику проекта Рогера Бургеля и Рут Ноак ясно, что «Документа-12» удалось дать какие-то важные ответы. Тем более что сама страсть, с которой обрушивается на них эта критика, свидетельствует если не о революционности, то по крайней мере о радикализме их кураторского высказывания. Их проект необычен и смел, но здесь особенно важно подчеркнуть, что при всей его нарочитости, волюнтаризме и дендистской изощренности именно он отвечает вызову современности. Этим летом в Касселе стало понятно, что проблематика «Документы-11» благополучно сошла со сцены и стала частью истории искусства, открыв место новому пониманию. Разумеется, я могу ошибаться, тем

более что художественные процессы протекают неравномерно и с поправкой на локальный контекст, а главное – в уникальных и непредсказуемых авторских воплощениях. Впрочем, рискнем описать смутный портрет новой актуальности.

1. *Future-in-the-Past* (Будущее в прошедшем)

Для начала стоит сказать о самом кураторском методе. Художественный директор «Документы-12» Рогер Бургель и куратор Рут Ноак – приятная супружеская пара с двумя детьми – взяли на себя смелость собрать огромную выставку с запредельным бюджетом без каких-либо предварительных дискуссий (как это было на «Документе-11») и без ясно сформулированной темы (как на «Документе Х»). Даже обозначенные в начале пути лейтмотивы – «Является ли современность нашей античностью?», «Что есть голая жизнь?» и «Что делать?» – остались несколько в стороне, уступив место взволновавшему кураторов открытию феномена *миграции форм*.

Под влиянием последнего «Документа-12» переосмыслила привычные пространственно-временные иерархии, перевернув с ног на голову само понятие современности. По мнению Бургеля, современно то, что кажется современным с точки зрения формы и содержания. Поэтому в одном ряду с новыми (в этой парадигме правильнее сказать – недавно сделанными) работами были показаны старинные свитки, ковры, рубанды и пр. изделия, вообще говоря, бессмысленные прежде на выставке современного искусства. На первый взгляд этот прием вписывается в знакомые стратегии

Мэри Келли
«Горящие соски»,
 хептенинг,
 инсталляция, 2007.
 Предоставлено
 «Документа-12».
 Фото Юлиш
 Циммерман



постмодернизма с его ретроспективностью. Но, вообще говоря, этот внимательный взгляд в прошлое и экзотическое в надежде увидеть нечто новое и свое напоминает о раннем авангарде. Показанные новые работы охотно вступают в диалог с разными эпохами и континентами, но это другой тип связи, нежели всеядность постмодернизма. Как если бы Пикассо показал свои работы рядом с африканскими каменными истукана-

ми, а Ларионов повесил бы свои картины между древнерусскими иконами и уличными вывесками. Впрочем, подобная практика действительно имела место.

2. Художники без границ

Вслед за отождествлением современности с актуальностью ревизии было подвергнуто и художественное участие по национальному признаку. Как будто география выставки является теперь не более чем фактом статистики. Трудно не согласиться, что в процессе глобализации искусства происхождение художника становится одним из формо- и смыслообразующих начал и обуславливало восприятие искусства. На этот раз предпринята попытка освободить искусство от предубежденного и обусловленного восприятия. На практике это достигается не только отменой национальных секций и биографических подробностей в экспликациях, но и самим подбором работ. Конечно, африканское искусство не спугаешь ни с каким другим, но в отношении многих других регионов местный колорит становится гораздо менее проявленным.

Если вспомнить, например, о прошлом участии русских художников на

«Документе» в 1992 году — инсталляции «Туалет» Ильи Кабакова и мозаики «Артисты-метростроевцы» Константина Звездочетова — и сравнить их с нынешним участием, работы Андрея Монастырского, Дмитрия Гутова, Анатолия Осмоловского и Кирилла Преображенского покажутся абсолютно космополитичными. На самом деле, их связь с русским контекстом является гораздо более тонкой, чтобы проявляться уже на уровне первого визуального восприятия. Самым простым и грубым объяснением было бы списать это на победу все унифицирующей глобализации, но, на мой взгляд, речь идет об освобождении от ярлыка собственной экзотичности в глазах международного арт-истеблишмента. Слова Виктора Миззиано о предыдущей «Документе», как кажется, еще более справедливы в отношении последней: «...Куратор нового века имеет дело не с интеллектуальными трендами и художественными мейнстримами, а с отдельными индивидами, самоценными авторами. Последняя тотальность, которая нам дарована, — это тотальность отдельного индивида»*.

3. Новое единство формы и содержания

В последнее время главным пунктом размежевания актуальных художников стала проблема выбора между автономией и формализмом, с одной стороны, и ангажированностью и активизмом — с другой. «Документа-12», как кажется, предлагает нечто третье. И это третье являет собой по сути новый (или хорошо забытый старый) тип художественного произведения.

С одной стороны, в нем присутствуют черты художественной сделанности, причем довольно традиционными средствами. (Можно только удивиться, сколь свежо в актуальном художественном контексте выглядят, например, акварельные рисунки.) В плане техники они не претендуют на

Петер Фридль
«The Zoo Story»,
 объект, 2007.
 Предоставлено
 «Документа-12».
 Фото Франка Шински





**Программа
«Журнал
Документы-12»**
*Фотодокументация.
Предоставлено
«Документа-12»*

современность, и на самом деле отказ от сложных мультимедийных проектов подобен долгожданной остановке в пути. Похоже «новые медиа» постепенно утрачивают свой профетический статус – приходит понимание, что искусство новейших технологий устаревает быстрее прочих, при том, что создать на этом языке значимые высказывания, сравнимые с Уорхолом или Нам Джун Пайком, становится все труднее.

С другой стороны, искусство, кажется, нашло новую возможность говорить о каких-то важных проблемах, по сути, политических, но уже на художественном языке, а не в стилистике уличной демонстрации или предвыборной кампании. Позиция как бы застывает в художественной форме и материале. При этом в новой эстетике нет и намек на гламур, глянец, вообще на какие-то масс-медийные и экстрахудожественные присадки. Так же как нет места симуляции, иронии, ускользанию – всему тому, что позволяло раньше выдавать веселые картинки за критическое искусство. Возможно, новое искусство покажется кому-то скучноватым, но у него как будто есть

убеждение в самой возможности такой прямолинейности.

4. *Tabula rasa*

Вообще, каким образом после постмодернизма стало возможным всерьез говорить о базовых ценностях – таких вещах, как человек, дом, страна, культура? Создается ощущение, что искусство заново открыло для себя гуманистические горизонты. Появляются работы, которые как будто забывают о линейном времени модернизма и сверхэлитарном дискурсе постмодернизма. Как если бы все новые слова априори уже сказаны и задача художника – их использовать. Искусство как будто оказалось в ситуации свободы от собственного анамнеза, с одной стороны, и сверхсложных интерпретаций – с другой. Эта ситуация возвращения к началу тоже отчасти напоминает ранний авангард XX века с той лишь только разницей, что тогда во главу угла были поставлены формальные и языковые проблемы искусства, для решения которых пришлось тщательно расчищать пространство искусства от природы, сюжета, психологизма. Если сегодня мы находимся

в каком-то новом начале, то оно связано с обратным движением – с необходимостью так или иначе отражать окружающую действительность. Возможно, изобретение фотографии некогда действительно освободило живопись от миметических задач, но повсеместное распространение масс-медиа отнюдь не способствует обнаружению реальности. Разумеется, когда я говорю о реализме, я не имею в виду именно правдоподобие в живописи или документализм в фотографии и кино. Кажется, реализм сегодня вполне может быть и с абстрактным лицом. Если столетие назад искусство поставило во главу угла не *что*, а *как*, то сегодня актуальнее было бы и то и другое поставить в подчинение *зачем*.

ПРИМЕЧАНИЕ

* См. «ХЖ» № 46, с. 62.

Екатерина Лазарева
Родилась в 1978 г. в Москве. Куратор, художественный критик. С 1998 г. сотрудничает с Форумом художественных инициатив. Куратор Фестиваля Маяковского (2002), 1-й Пражской биеннале (2003) и др. проектов. Живет в Москве.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ «ВООБРАЖАЕМОГО КАПИТАЛА»

«ДОКУМЕНТА-12». КАССЕЛЬ, 12.06.07 – 23.09.07; «ФОРМЫ СОПРОТИВЛЕНИЯ. ХУДОЖНИКИ И ЖЕЛАНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ С 1971-ГО ДО НАШИХ ДНЕЙ».

МУЗЕЙ ВАН АББЕ, АЙНДХОФЕН (НИДЕРЛАНДЫ), 22.09.07 – 06.01.08

МАРИНА ВИШМИДТ

Триша Браун
«Лесной пол»,
инсталляция и
перформанс, 1970.
Предоставлено
«Документа-12».
Фото Катрин Шиллинг



Увидеть собственный взгляд – значит узреть слепоту.

Роберт Смитсон
«Интерполяция зеркальносимметричных комнат», 1965¹

Возвышенное педагогики: уроки Касселя

В предисловии к знаменательному своей близкостью каталогу «Документы-12», а также на сайте проекта кураторы Рогер Бургель и Рут Ноак заявляют: «...выставки стоит посещать, лишь освоившись от предзаданных критериев и воспринимая их как место, где искусство говорит само за себя и своими словами». И еще: «Заклученный в искусстве и его репрезентации неограниченный ресурс культурного перевода предопределяет его способность быть фактом

потенциально все-объемлющего общественного обсуждения. Воспитание² сегодня представляется одной из реальных альтернатив дьяволу (дидактики, академии) и глубокой морской пучине (товарного фетишизма)». Множество пылких критиков оценили эту программу как однозначное отступление на позиции формализма и буржуазного эстетства, особенно в сравнении со смелой ставкой «Документы-11» на критический, контекстуальный, постмедийный, рассеивающий принцип организации большой выставки. Многих отравило от «Документы-12» ее подчеркнутое избегание контекста, дискурсивности (или ее перебрасывание на параллельный проект «Журнал Документы-12») и высокомерное пренебрежение к тому, что я буду называть ниже *нормативной критичностью* к выставочной

репрезентации глобализованного искусства.

Мне же кажется, что дело обстоит не совсем так, точнее, этим не ограничивается. Скорее в случае «Документы-12» мы имеем дело с упрощенной, потребительской – но от того не менее туманной – версией донкихотской веры в романтическую концепцию эстетического воспитания, наиболее классическая версия которой была предложена, как известно, Шиллером. Так выглядит эта версия в изложении Жака Рансьера в его «Политике эстетики»: «...*Эстетическое воспитание* человека... определяет нейтральное состояние, – состояние двойного аннулирования, в котором действие мысли и чувственная восприимчивость образуют единую реальность. Ими конституируется подобие новой сферы бытия – сферы свободной игры, где осуществляется подлинное равенство, невозможность которого в социальной действительности, согласно Шиллеру, показал опыт Французской революции. Именно такой особый режим жизни в чувственном мире и должно развивать «эстетическое воспитание», дабы сделать людей способными к жизни в политически свободном обществе. На этом и основана идея современности (*modernity*) как времени, предназначенного для материального воплощения человеческого, пока-скрытого в человечестве»³.

Очевидно, что парадоксальная анатомия проекта Бургеля и Ноак выстроена на подобном понимании искусства, т.е. как прямого вторжения в чувственное, когда его цивилизующее и радикализирующее (что в купе предопределяет де-

Ж.Д. Охай Ожейкере
*«Головной убор», фото,
 1974–2004.
 Предоставлено
 «Документа-12»,
 Фото Франка Шински*



факто *очеловечивающее*) воздействие остается неизменно удаленным от социальной и политической сферы, но притом и неотделимым от нее, т.е. на понимании, восходящем еще к кантианской эстетике с ее идеями свободной игры способностей, знаменья излишка в возвышенном и т.д. И действительно, «Документа-12» предлагает нам экспериментальный проект самоустраняющейся дидактики художественного объекта или процесса, который одновременно отрывается *от* и продолжает настаивать *на* автономии как на последней надежде художественного

космоса, стремящегося избавиться в своей онтологической или критической оценке от диктата рынка и посредничества институций.

Разумеется, на эмпирическом и рецептивном уровнях весьма проблематично найти отличие подобного подхода к определению художественной ценности от тех, что имеют место в дилерских шоурумах, гостининых частных коллекционеров и выставках курьезов, где акт осознанной оценки представляет не столько предмет искусства, сколько оценивающего субъекта, предъявляющего преимущественно свою стратегию элитного потребления. Слепое доверие методологии «пусть искусство говорит само за себя», исходящее из веры в воспитательное влияние современного искусства на аудиторию, лишь воспроизводит манипуляцию искусства институциональной системой и рынком, которым также свойственно замалчивать дискурсивную природу искусства и условность сложившихся форм его репрезентации, что как раз и подтверждает его товарный статус. Кураторы «Документы-12» исходят из того, что «сопротивляющийся», критически мыслящий субъект проявится в зрителе без их кураторского участия или ответственности за смыслопроизводство, что свидетельствует об игнорировании опыта многочисленных демократически и социально-критически ориентированных кураторских и художнических проектов последних лет. Круг замкнулся: искусство вновь, испуганное встречей с «социальным», замыкается в герметизме, от чего оно как раз и пыталось уйти последние 40–50 лет.

Итак, как же все-таки определяет касельская выставка отношения искусства и политики? «Документа-12» засвидетельствовала переопределение, а скорее отказ от постановки данного вопроса на том основании, что представленные самим себе механизмы художественной автономии порождают критичность, контекст, аффект и социальные изменения. Более того, с почти вульгарной безапелляционно-

стью здесь отрицаются возможности преодоления искусством кризиса ценностей на пути активистских стратегий, приобщения к повседневной жизни, диалога с инновациями в политике и общественной жизни, т.е. установок, противостоящих современным версиям радикализма модернистского толка, неразрешимым противоречием которых является то, что они не просто существуют в обществе товарного производства, но и являются наиболее артикулированными и изысканными его образцами. Можно сказать, что на «Документе-12» мы наблюдаем спектакль показного шиллеровского ретро-гарда, нацеленного на противодействие какому-либо «стремлению к социальному изменению» у художников, теоретиков и публики.

На один коварный аспект идеи «эстетического воспитания», явно не вписывающийся в кураторскую концепцию Бургеля и Ноак, обратил внимание Жак Рансьер: эстетическая автономия невообразима без ее отношения к *гетерономии*; иными словами, независимость искусства от жизни возможна лишь при условии его глубинной встроенности в жизнь, в экономику, в политику⁴. Таким образом, любые попытки связать искусство с политикой с неизбежностью порождают антагонизм, который лишь усиливается автономией, но никак не снимается ею. Из этого следует, что «свободная игра способностей» – пространство свободы в кантианской эстетике, как и идея «эстетического воспитания», на которую ссылается «Документа-12», на самом деле не лишена внутренней конфликтности.

Музей. Вот это идея!

Симптоматично, что, стремясь отказаться от посреднической роли художественной институции и кураторской драматургии в пользу уединенного контакта зрителя с произведением, кураторы «Документы-12» игнорируют присущее выставке и институции педагогическое и политическое содержание. Именно это оказалось в центре внимания выставки «Формы

сопротивления» в Музее Ван Аббе в Айн-дхофене⁵. Художественная выставка здесь предстала в виде Музея революционных ситуаций, что привело в действие мощную диалектику. Музей взял на себя функцию экспонирования и хранения материалов политических изобретений и социальных конфликтов, которые за стенами музея оказываются неразличимыми. Все демонстрируемые на выставке работы составляют реестр форм антагонизма, которые ныне уже не присущи социальной жизни, а потому, собственно, и подлежат музификации. Это выявляется даже в чувственных и контекстуальных измерениях организации экспозиции. Например, если листовки экспонируются без окантовки, то это предъявление живой эфемерности революции яснее ясного свидетельствует: мы живем во времена далеко не революционные. Эта культура – лишена жизни.

Но она может жить! Достаточно вспомнить концепцию «времени-сейчас» Вальтера Беньямина, который утверждал, что прошлое, подобно вспышке, озаряет нам путь в моменты опасности. Иначе, но столь же ярко это раскрывает идея музея-в-музее Марко Скоттини – его проект «Неповиновение», представленный здесь же на выставке «Формы сопротивления» отдельным разделом и показавший примеры самархивации художниками собственной протестной практики. Этот опыт архивирования исходит из того, что социальные процессы превращаются в артефакты практически сразу же после осуществления, или уже в процессе их становления, или даже до того. А потому, осознавая условный характер любой экспозиции, т.е. ее обрамленность некой рамкой, мы можем принять ее и освоиться в ее пределах. Ведь рамка – если мыслить музей тактически в качестве своего рода остаточной части общественного пространства – и есть способ конституирования историй, которые в противном случае были бы безвозвратно утрачены для всех, кроме их реальных участников. Такова исто-

рия искусств и общественная история, полностью взаимопроникаемые и взаимозависимые, разделенные разрывами, но диалектически сопряженные, чья продуктивность возможна лишь тогда, когда им удастся спровоцировать настоящее, разоблачив его неподвижность.

Спекуляции на социальном

Многие современные комментаторы описывают художественный рынок как огромную машину по отмыванию непроизводительного капитала, циркулирующего в высших эшелонах сегодняшнего режима – режима эксплуатации и риска. Если дело обстоит именно так, то следует отметить, что спекуляция – как финансовая, так и когнитивная – все более подчиняет себе производство и легитимацию современного искусства. Капиталистическая валоризация, которая, как считается, все глубже и глубже вторгается в человеческую субъективность и общественную жизнь, причастна и к искусству, по крайней мере, со времен индустриальной революции, т.е. с тех пор, как оно стало независимой, технически и идеологически антагонистичной областью. И все же, несмотря на все исторические завоевания этого антагонизма, никогда он еще не был столь уязвимым, как сегодня – в эпоху, когда власть на производстве упрочается с помощью призывов к индивидуальной «креативности» и когда она использует «измеримые результаты» для оценки эффективности искусства в расслабляющем «массаже» напряженных точек современного общества, где упразднены социальные гарантии и многочисленные группы фактически бесправных людей лишь имитируют свое «участие» в общественной жизни.

Как ответ на этот «дефицит демократии» многие институты современного искусства – государственные, независимые или получастные, – вступив в альянс с возникающими в разных местах активистскими группами, пытаются использовать свою относительную автономию для публичного обсуждения

упомянутых выше противоречий с тем, чтобы драматизировать политику. Что особенно актуально, так как в традиционных точках «общественного пространства» – в местных сообществах, на рабочих местах, в образовательных учреждениях и в социальных движениях – политическая жизнь сегодня, похоже, погружена в кому. Подобные инициативы, разумеется, не лишены и собственных противоречий, перенимаемых как раз из социального контекста, рефлексировать который они и ставили себе целью. При этом очевидно, что взыскание художниками (и художественными институтами) общественных преобразований ограничено отсутствием в современном обществе – для Европы это факт несомненный – широко-масштабного процесса политической инновации, а потому названные инициативы чаще всего способны лишь обозначить дистанцию между тем, что они определяют как прогрессивная институциональная практика, и зона-меренностью художественного рынка.

Впрочем, на самом деле склонность к критической установке прогрессивные институты вполне разделяют и с рынком. А потому установку эту можно расценить как «нормативную», поскольку она суть гарант приобщенности к дискурсу, который в свою очередь неотделим от рефлексивности, имеющей тенденцию как к постоянному становлению и расширению, так и ко все большему накоплению собственных противоречий. Если в коммерческой сфере «критичность», будучи компонентой любого современного утонченного потребления, является, таким образом, одной из форм «прибавочной стоимости», то в институциональной сфере ее бытование еще более двусмысленно. Критическая установка здесь оборачивается полезными контактами, открывает новые возможности и приближает к источникам спонсорских средств, гарантирует профессиональный статус и прочие «нематериальные» ценности, создаваемые так называемой «экономикой опыта», что в культурной политике

«Неповиновение». Проект Марко Скоттини в рамках выставки «Формы сопротивления», Музей Ван Аббе, Айнхофен, Нидерланды, 2007. Предоставлено Музеем Ван Аббе, Айнхофен. Фото Петера Кокса



предполагает поддержание режима максимальной открытости.

Эту «открытость» современной культурной политики архитектурные критики из группы BAVO (Нидерланды) объяснили нежеланием современных институций занять принципиальную позицию, в то время как определение «креативного» с их точки зрения применяется ныне к фактам явного злоупотребления власти в городской среде, а термин «демократическое участие» – для санкционирования предписанных сверху установок⁶. Развивая свою мысль, BAVO развенчивают дискредитировавшую себя теорию «эстетики взаимодействия»⁷ и усматривают в дискуссиях о геополитике, экономике и эстетике, что проводятся ныне в культурных институциях, примеры подлинного расцвета демократии. Поэтому, говоря о взаимоотношении искусства с социальными изменениями в контексте художественной институции (например, на выставке «Формы сопротивления»), мы уже не должны непременно указывать на прямую связь искусства с конкретными общественными преобразованиями, уже где-то имеющими место: само искусство и *есть* социальное преобразование. А потому крайне важно каждый раз определять, какой идеологический и политический смысл стоит за

декларациями «открытости», «креативности» и апологией повсеместного «творческого разрушения». Если «открытость» лишь санкционирует откладывание принципиальных решений или способствует лишь корректировке сложившегося порядка вещей, а не его радикальному слою, то как такая «открытость» может обрести политический смысл, как она может произвести новое в человеческих отношениях?

Некоторое зависание, слабость импульса к изменениям – то, что раньше активисты называли «нищетою философии», прекрасно иллюстрирует цитата из текста группы «Что делать?», представленного в архиве Марко Скоттини «Неповиновение»: «Как нам использовать во благо свое не-знание, вызывая к чему-то, что не существует в реальности?»⁸. «Открытость» способна нарисовать картинку на оконной изморози настоящего, а может и разбить стекло – спровоцировав отход от иллюзии невозможности и непредвиденности подлинного преобразования, вскрыв внутреннюю хрупкость, как кажется, полностью контролируемой реальности. Поэтому же намного более плодотворны сегодня проекты, не столько поощряющие «эстетические взаимодействия» между людьми, которые в современной социальной практике оказываются на самом деле все более разделенными, а те, что вскрывают политическое значение

фрагментации – ведь именно через разделение (скорее, чем через согласие) и рождаются объединения и антагонизмы. Так, данная перспектива в архиве «Неповиновение» развивается в проекте «Park Fiction», исследующем антагонизм между возможным и наличным, бедностью и равенством, желанием и политикой. В свою очередь, в проекте Сообщества «Радек» возрождается антиэстетика подрыва, модернистская практика, в которой перераспределение чувственного начинается с разрыва самих чувств.

Не сводится ли отличие искусства от политики к тому минимальному расстоянию, что разделяет эти разные типы открытости и что создает разрыв между критической установкой и практической критикой? Можем ли мы определять это различие между инструментализацией художественных практик в сфере социального и эстетикой политики, которую Рансьер определил как «разделение чувственного»? Но хотя работа Рансьера и ставит во главу угла конфликт, рассматривая «сопротивление» (диссенсус) как интегральную практику демократии, она отличается неясностью или неопределенностью отношений к политической экономии там, где требуется соотнести политику и эстетику. В обеих этих практиках родилось нечто новое, если и не как разрыв, то как реорганизация.

Абстрактный труд, искусство и «праздная» политика

- Какие установки определяют сегодня ваше творчество?
- Я продолжаю задавать вопросы, сохранять спокойствие и улыбаться.

Из интервью с Анжелой Баллок⁹

В начале настоящего эссе я упоминала апологию кураторами «Документы-12» «свободной игры» как пути к воспитанию свободного субъекта в условиях господства несвободы. Однако не

скрывается ли за этим моделированием свободной игры что-то еще? Нельзя ли рассмотреть за абстракцией «свободной игры», будто бы определяющей эстетический опыт, реальный опыт продажи субъектом своего труда – в современных условиях все более возрастающего разнообразия и нестабильности экономической конъюнктуры, в режиме общественного производства, сорисентированного на формы стоимости? Не предопределяется ли данная абстракция тем, что Маркс называл «духовностью товара»? Оставим пока вне рассмотрения тот факт, что в современной глобализированной экономике на самом деле продолжают преобладать монотонный промышленный и ручной труд и крайне рационализированная сфера услуг. Обратим лишь внимание: по мере того как некоторые более технологичные (и столь же рабские) сферы профессиональной деятельности квалифицируются как «креативные», понимание специфики искусства теряет свою отчетливость, так как понятие художественного стремительно распространяется на различные области общественного производства, выходя, таким образом, за свои предположенные понятийные рамки. При этом если искусство перекодирует или претворяет капиталистическую работу/производство в абстрактный труд, то оно как бы обобщает капиталистическое производство, выдает ему своего рода индульгенцию, порождая дурную утопию/бесконечность (именно это дало основание Адорно рассматривать общественную роль произведения искусства как противоречивую). В современном контексте этот процесс начался как минимум с концептуализма 1960-х, когда искусство стало подражать «дематериализации» накопления капитала, что подвигло Яна Берна на точный афоризм: «Поняв, что рынок успешно кормится продажей не только объектов, но и идей, долго ли мы будем настаивать на сопротивлении рынку?»¹⁰. Новые повороты этой коллизии мы наблюдали в 1990-х. Однако, при всей релевантности этой проблематики, она несколько

уводит нас в сторону. Постараюсь сосредоточиться более пристально на симптоматике актуального кризиса формы стоимости в капитале и в искусстве и на вопросе о том, чем это может быть полезным для стратегии сопротивления.

Несколько лет назад Андре Горц заметил: «Когда ведущую роль в процессе валоризации приобретает самозэксплуатация, полем решающего сражения становится производство субъективности... Общественные отношения, высказывающиеся из тисков стоимости, соревновательного индивидуализма и рыночного обмена, преодолевают, таким образом, власть капитала, неизбежно приобретают политическое измерение, так как выходят за пределы власти капитала. Так фронт тотального сопротивления этой власти становится возможным. При этом он выходит за пределы производства знания и простирается к созиданию новых практик жизни, потребления и коллективного присвоения публичных пространств и повседневной культуры»¹¹. К этому я бы добавила следующую выдержку из недавней лекции Кристиана Марацци, итальянского экономиста, кумира постопераистов всего мира: «...О чем, собственно, идет речь, когда ставится вопрос о мере или о единицах измерения чего-либо? Скажу прямо: в том, как марксистская теория определяет цену или конструирует теорию стоимости, единственно интересным оказывается противоречие, к которому она приводит. Измерить цену – значит, прежде всего, поставить вопрос о кризисе стоимости. Единницей измерения процесса валоризации *оказывается* кризис, т.е. именно кризис *вскрывает* механизм эксплуатации и именно кризис *создает* материальные условия для освобождения»¹².

Вышеприведенные соображения я могла бы развить следующим образом. Хотя социальная жизнь, несомненно, зависима от товарного производства, а художественное производство, также несомненно, является частью социаль-

ной жизни, но все же две эти составляющие отнюдь не тождественны друг другу. Если бы это было так, то искусство утратило бы свою способность к негативности, которая и есть – сошлемся на Адорно – последняя возможность критики повседневной жизни в условиях капитала, и, несомненно, растворилось бы в повседневности, из которой, как это кажется искусству, оно вырвалось. А это в свою очередь является наглядным симптомом кризиса, *стазис* и отсрочка которого гарантированы господством, принуждением и застоєм – тем, что Агамбен называет *силой без содержания*. Точно так же и стоимость ныне *лишена меры*. В свою очередь искусство, будучи привилегированным показателем формы стоимости и одновременно воплощением ее возможной замены другим способом социальной организации, является *различием без онтологии*. Поэтому искусство не может быть бастионом демократии или утопией – ведь оно не обладает статусом «реальности», его нельзя даже расценить гетеротопией. Единственная политическая миссия искусства в период дефицита в обществе социального и политического экспериментаторства – это его негативность, его конфронтационное отношение к настоящему.

В этом контексте суть «свободной игры способностей» состоит в том, что в обществе потребления она является абстрактным трудом, однако труд абстракции в наше время все более следует предзаданным целям. Тот факт, что кризис измерения имманентен искусству, достаточно очевиден; об этом, разумеется, свидетельствует «Документа-12», но также и космология производства и посредничества в искусстве. Со времен «скандала Дюшана» (по выражению историков искусств), или, говоря иначе, с момента, когда восторжествовавший «номинализм» опустошил самоопределение искусства, космология эта приняла форму тавтологической циркуляции объектов и процессов, чья принадлежность к искусству определяется их рыночным позиционированием или



Бригада Рамона Рьера
«Стенная роспись»,
2007.

Выставка «Формы
сопротивления»,
Музей Ван Аббе,
Айндховен,
Нидерланды,
Предоставлено
Музеем Ван Аббе,
Айндховен.
Фото Петера Кокса

институциональными коннотациями (или: произведение искусства есть лишь то, что может быть куплено у вас кем-то, и ничего, кроме этого). Конечно, можно также обсуждать кризис собственности и ренты, предвестником которого стали цифровые товары и параллельный рост пиринговых сетей и общественных медиа, но это тема для отдельного эссе.

Вышеописанное можно суммировать так: кризис стоимости может переходить в кризис власти, в то время как кризис художественных структур и сфер влияния может быть трактован как кризис товарных отношений, и все это развитие лучше рассматривать диалектически, то есть через оптику негативной диалектики: вместо диалектической спирали, с кульминацией позитивного итога цепочки предшествующих отрицаний, мы получаем рост неопределенности, непрерывающееся сопротивление объекта и его имплозию в концепте. Если, как утверждалось выше, рассматривать так называемую критическую установку художественной среды как реакцию на политическую пассивность общества и на радикальное расширение сферы извлечения прибавочной стоимости, то, возможно, этот опыт негативности художественной автономии окажется полезным в поиске форм автономии социальной и политической, особенно если под политикой понимать способ бытия-вместе, т.е. не просто сопротив-

ление, но вовлечение человеческой креативности в построение способа коллективного существования. Впрочем, креативность и сопротивление, в сущности, тождественны друг другу: ведь автономия, а иначе ее принято называть «исходом», подразумевает разрушение субъектом конституированного порядка, от которого он «отходит»¹³.

Существует, однако, и другой круг идей, адекватных обсуждаемой нами тематике. Речь идет о работах Жан-Люка Нанси, немало размышлявшего о возможности вообразить себе созидание и выживание сообщества, лишеного истока и сущности, о возможности помыслить конституирующее неотношение, которое подвешивает и связывает такую формацию, как «искусство», с формациями наподобие «социального преобразования» без привлечения остаточного детерминизма «негативной диалектики». Так, в своей книге «Праздное сообщество»¹⁴ Нанси пишет: «Капитал отрицает сообщество, поскольку выше него он ставит идентичность и всеобщность производства и продукта: работающую общность и общую коммуникацию через работу... Как я уже говорил, это суть работа смерти... Напротив и в стороне от этого, сопротивляясь, располагается то, что Маркс описывал как сообщество: разделение задач, не разделяющее исходно существующую общность... но артикулирующее вместо этого сингулярности внутри общности. Такова «социальность» как разделение, а не смешивание, как показ или как имманентность»¹⁵.

Отсюда следует, что артикуляция сингулярностей одновременно противопоставляется и трансцендирует закон товара как «последней инстанции», структурирующей стратификации и предписания, что доступны для выбора в социальных отношениях капитала. Как происходит такая артикуляция? Как она разграничивается и распределяется? Как служит нам подтверждением, что более мы не выполняем «работу смерти»? Ключом к пониманию этого является, возможно,

мысль о том, что капитал отрицает сообщество через техники соревнования и разделения, отрыва сингулярностей от их продуктивных сил. А значит, нам не обязательно идти в поиске режима существования подобных сингулярностей далее убедительного, на мой взгляд, примера состояния политики как практически невидимого разреза ткани обыденной жизни: «Сообщество, напротив, есть обычное бытие-вместе, без каких-либо предположений общей идентичности, чуждое всякой сильной силы, открытое в банальности, в «общее» существования: оно эгалитарно в том смысле, что наши существования равны, что делает существующие неравенства еще более рельефными. Ответственность универсального есть ответственность этого равенства – равенства общего (банального), которое мы должны мыслить с учетом всех неизбежных несогласованностей мест, ролей и т.д. Эгалитарность – это благоухающая абстракция, однако ее конкретизацию еще предстоит помыслить – помыслить различающее равенство, позволю себе такое определение»¹⁶.

Рефлексируя отношение неотношения, мы также можем приписать художественной активности создание такого виртуального надреза, действующего именно в противоречиях «обыденного бытия-вместе» (которое мы могли бы назвать на другом языке «гетерономией») с целью выяснения, как можем мы «быть вместе» на иных условиях (на том, чужом, языке – «автономно»). Возможно, это и образует горизонт всех тех моментов искусства, которые мы можем объединить как «интервенционистские»: подобно конструктивизму русского авангарда, пытавшегося вторгаться – пусть и акупунктурно – на территорию тотальной социальности, постоянно встречая радикальную несовместимость между «людьми будущего» и гетерономией людей живущих. Разумеется, совершенно иные вопросы стоят перед

современными арт-активистами, которые не находясь уже в революционной ситуации и разрабатывают сложные стратегии, связанные с институтами, образованием и мобилизацией, а иногда и с целыми милитаризованными сообществами, как, например, Ателье Ван Лисхаут.

Участие, побуждение и различные действия в «социальном» доступны такому искусству, которое некто остроумно назвал «искусством с низким коэффициентом художественной видимости», однако ясно, что не только искусство интервенционизма и социального вовлечения обладает способностью вообразить и практиковать не-отношения инаковых социальных и политических форм к застывшему настоящему, не-отношения, чья эффективность заключается в узнаваемом отношении к координатам этого настоящего, не позволяющим запечатлеть не-отношение в работе по сохранению существующего положения вещей.

Возможно, более, чем что-либо другое, стоит сохранить и использовать именно инсайт модернизма, во всех его вариантах. На самом деле, наиболее овеществленное, одомашненное искусство (социалистические взгляды Курбе, к примеру, едва ли могли настолько подорвать общество потребления, что картины художника перестали бы уходить бы с аукционов по астрономическим ценам), в качестве палимпсеста социальных и исторических процессов, застывших в форме предметов роскоши, не могло ярче свидетельствовать как о включении художественной субъективности в эти круги, так и о масштабе негативности, необходимой для практического воплощения совершенно банального понимания, что история, включая историю искусств, создается людьми, а не ценами. Однако пока взаимозаменяемость обеспечивает общую эквивалентность людей в ценах, искусство и желание социального изменения будут оставаться в двусмысленном отношении. Или не-отношении, подчас.

Только это не-отношение является именно пробелом, опосредованием, горизонтом невозможного, которое создаст пространство для возникновения новых отношений.

Перевод с английского
Сергея ОГУРЦОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Jack Flam, ed. «Robert Smithson: The Collected Writings». Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

² В немецком слово «восстание» – *Bildung* – также имеет значение «образование» или «конституирование», например если речь идет о создании или учреждении публичного пространства.

³ Jacques Ranciere. «The Politics of Aesthetics», trans. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2006.

⁴ См.: Jacques Ranciere. «The Aesthetic Revolution and Its Outcomes». *New Left Review*, issue 14, March–April 2002.

⁵ Выставка «Формы сопротивления. Художники и желание социальных преобразований с 1971-го до наших дней» прошла в Музее Ван Аббе в Аиндохфене (Нидерланды) с 22/09/2007 по 06/01/2008. См.: http://www.vanabbemuseum.nl/engels/tentoonstellingen/vor-men-van-verzet_e.htm

⁶ BAVO, «Let Art Save Democracy!» in *Regimes of Representation: Art and Politics Beyond the House of People*. Bucharest, January 11 2007, publication of the Museum of Conflict project, Metahaven Design Research, 2006.

⁷ Теория «эстетики взаимодействия» неоднократно обсуждалась на страницах «ХЖ», см.: Николай Буррио. «Эстетика взаимодействия» // «ХЖ» № 28/29, с. 33–38; Фредерик Моффа. «Художественные группы против группировок власти. Размышления на тему» // «ХЖ» № 58/59, с. 44–48; Марко Скоттини. «Картографии "Realidad"». *Художественные практики в Латинской Америке*, там же, с. 54–59; Фредерик Моффа. «Неокитч» // «ХЖ» № 60, с. 79–81; Елена Яичникова. «Эстетика взаимодействия: сделано в 3005-м» // «ХЖ» № 60, с. 129–130; Бояна Кунст. «Сотрудничество и пространство» // «ХЖ» № 61/62, с. 73–80.

⁸ См. видеоработу Дмитрия Виленского «Мари протеста. Стацион Кирова», du, 2006.

⁹ См.: Witte de With newsletter, Rotterdam, September 2007.

¹⁰ См.: Ian Burn. «Conceptual Art as Art» (1970), first published in «Art and Australia», re-published in Alexander Alberro and Blake Stimson, eds. «Conceptual Art: a Critical Anthology». Cambridge, MA and London: MIT Press, 2000.

¹¹ Cum. no: Chantal Mouffe. «Artistic Activism and Agonistic Spaces» in *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 1, number 2, Summer 2007. См. также в:

<http://www.artandresearch.org.uk>

¹² См.: Christian Marazzi. «Measure and Finance», transcription of a lecture delivered at 'Measure for measure: a workshop on value from below', Goodenough College, London, 21st September 2007. См. также в: <http://www.generation-online.org/c/jc/measure.htm>

¹³ См. об этом: Matthew Hyland. «Continuous Crisis: Historical Action and Passion in Antonio Negri's Insurgencies» in *Radical Philosophy*, number 112, March–April 2002. Подобное понимание «исхода» узнает себя в уже описанном «разделении чувственного» Рансеба, согласно которому общественный субъект, чье исключение предполагает сложившийся порядок, разрушает этот порядок, совершая исход во имя требования участия на равных правах.

¹⁴ По-французски это скорее – «Неработчее сообщество», или, как я понимаю, «Сообщество без работы», что также может означать «Неработоспособное сообщество», или «Сообщество, которое не заставит работать».

¹⁵ Jean-Luc Nancy. «The Inoperative Community», trans. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland and Simona Sawbney. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1991.

¹⁶ См.: Jean-Luc Nancy, in interview with Artem Magun and Oxana Timofeeva «The Question of the Common and the Responsibility of the Universal» in *Chto Delat?* (What is to be Done?), number 9, What Do We Have in Common?, accessed at http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&task=category§ionid=17&id=133&Itemid=123

Марина Вишмидт
Родилась в Харькове в 1976 году.
Критик и теоретик. Сотрудничает с Академией Яна Ван Эйка в Амстердаме (Нидерланды).
Живет в Лондоне.

ВЕНЕЦИЯ/СТАМБУЛ

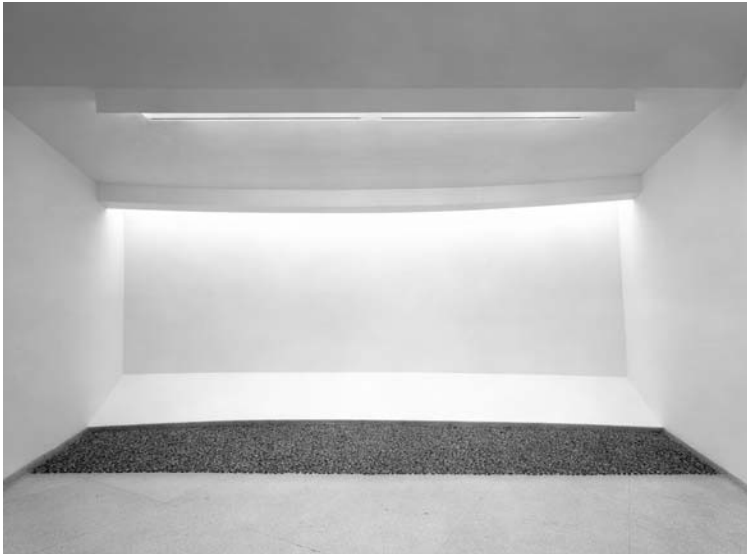
«ДУМАЙ ЧУВСТВАМИ, ЧУВСТВУЙ РАЗУМОМ. ИСКУССТВО В НАСТОЯЩЕМ ВРЕМЕНИ» (КУРАТОР РОБЕРТ СТОРР), 52-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ 2007, ВЕНЕЦИЯ, 10.06.07–21.11.07; «НЕ ТОЛЬКО ВОЗМОЖНО, НО И НЕОБХОДИМО: ОПТИМИЗМ В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНОЙ ВОЙНЫ» (КУРАТОР ХУ ХАНРУ), 10-Я БИЕННАЛЕ В СТАМБУЛЕ, СТАМБУЛ, 08.09.07–04.11.07

ЕЛЕНА СОРОКИНА

Феликс Гонсалес-Торрес

«Без названия»
(«Общественное
мнение»),
1991.

Павильон США,
Венецианская
биеннале, 2007



Многочисленные статьи о Венецианской биеннале описывают ее как часть «Большого тура»¹, сопоставляя с кассельской «Документой» и Скульптурными проектами в Мюнстере. Нам же представляется целесообразным сравнить Венецианскую биеннале с биеннале в Стамбуле, открывшейся в сентябре этого года, поскольку именно это сопоставление позволит лучше понять причины и контекст резкой критики, которой подверглись все большие проекты, но особенно Венецианская биеннале, со стороны т.н. «профессиональной публики». Описывая эффект дежа вю, который вызвал у него «Большой тур», куратор предыдущей «Документы» Окви Энвейзор сформулировал вопрос, занимающий художественный мир вот уже некоторое время: можно ли утверждать что «парадигма

большой выставки натолкнулась на айсберг и начинает тонуть»?

Разговоры о кризисе жанра биеннале и о необходимости его радикальной инновации ведутся давно, но отличие нынешнего сезона «Большого тура» от предыдущих заключается в том, что расслоение среди биеннале, происходившее в течение последних лет, становится очевидным и альтернативные модели, одной из которых является последний «выпуск» Стамбульской биеннале, набирают силу. Безусловно, являясь наиболее престижной выставкой современного искусства, Венецианская биеннале оперирует в рамках и судится по параметрам «больших проектов», однако, в какой-то степени породив «интернациональное биеннальное движение» и являясь для него моделью, Венеция оказалась в ситу-

ации конкуренции – конкуренции не столько коммерческой, сколько интеллектуальной, со своими гораздо более молодыми и динамичными отпрысками, которые без труда подхватывают и развивают актуальные дискурсы – будь то постколониальный, партиципативный, активистский либо интервенционистский. За последние десять лет биеннале в Сан-Паулу, Кванджу и Стамбуле превратились не только в серьезные центры интересных экспериментов в области актуального искусства, но и в признанные центры легитимации, а также производства художественной теории. Соответственно, критическое суждение о Венеции формируется на фоне знаний о новых моделях выставок, с которыми экспериментируют другие.

Венецию и Стамбул «выпуска» 2007 года можно противопоставить как классическую модель и инновативную, а также сравнить их по двум параметрам. Во-первых, можно проследить, как обе выставки реагируют (можно даже сказать, вынуждены реагировать) на заданную «Документой» дискуссию о модернизме, и, во-вторых, проанализировать методы включения в свой состав политических проектов – а обе выставки были явно заинтересованы в геополитической тематике и в работе с актуальными социально-политическими проектами.

По существующим ныне музейно-выставочным критериям, венецианская выставка Роберта Сторра *«Думай чувствами, чувствуй разумом»* является «хорошей выставкой»:



Мик Аэрнаут
«Тренировочная
площадка»,
двухканальная видео-
инсталляция, 2007.
Павильон Нидерландов,
Венецианская
биеннале, 2007

ее центральная тема – а скорее крик души об авторитете искусства – развита основательно во всех ее аспектах и деталях. Выступая против редуктивных категорий и иерархий, дробящих человеческие способности на дихотомии «тело-душа» либо «логика-воображение», Сторр настаивает на идее искусства вне дефиниций, которое способно генерировать целостные высказывания и, трансцендируя современное перепроизводство теории, адекватно взаимодействовать с самыми различными обстоятельствами во всей их сложности на интеллектуальном, эмоциональном и чувственном уровне. Дискурс Сторра выглядел весомым, а сопоставления – продуманными, диалог поколений был осуществлен и географический баланс участников соблюден. «Актуальный момент», присутствующий либо в виде пессимистических размышлений о войне и мире, либо прямых обвинений по адресу американской империи, звучал глубоким аккордом. Павильон Италия вполне удачно объединял фаворитов Сторра, с которыми он неоднократно работал, будучи куратором Музея современного искусства в Нью-Йорке, – Герхарда Рихтера, Луиз Буржуа, Элизабет Мюррей – с произведениями более молодых художников – инсталляцией Эмили Джасир, анимацией японского художника Таваимо, а также звездами «третьего мира» – Шери Самба и Налини Мелани. Каче-

ство отдельных работ – если оставаться в рамках объектного искусства и «возвышенной материальности», на которую опирается Сторр, – было очень высоким, а экспозиция – безупречной.

Оставаясь в тени и соблюдая уважительную дистанцию по отношению к произведениям, куратор не навязывал замысловатой сценографии, а предоставлял каждому демократически равное пространство для самовыражения, поэтому, прогуливаясь по залам павильона Италия либо по длинному коридору Арсенала, зритель волен был делать относительно свободный выбор, углубляться в созерцание и анализ любого произведения, оставаясь свободным от слишком заметного в ином случае присутствия кураторского эго. Кроме того, являясь чрезвычайно успешной и уважаемой личностью в мире современного искусства, Сторр относительно независим от давления галерей и «ярмарочного синдрома», которому подвержены столь многие биеннале. Его включения неизвестных художников были обусловлены исключительно внутренней логикой выставки и качеством данного произведения и ни в коем случае не являлись инструментом для скорейшего и эффективного маркетинга. Выставку Сторра можно назвать серьезной и ответственной, но ни его собственная кураторская позиция, ни венецианская традиция биеннале как международного симпозиума в городе-музее, ни тяжелое наследие национальных павильонов не позволяли ей особых экспериментов.

Присутствие национальных павильонов всегда вносит в событие элемент какофонии, и сама идея чемпионата павильонов на поле искусства – предмет давних насмешек прогрессивной художественной общественности. Опасность выглядеть либо банально, либо смехотворно в попытках «обобщить и выразить» что-то национально-глобальное чрезвычайно велика, и

очень немногим художникам удавалось сделать в таких условиях хорошие работы. Одной из самых удачных арт-бомондом была признана инсталляция Ханса Хааке, который в 1993 году, взыскую в своей инсталляции «национальной идее», взломал пол Немецкого павильона. В этом году выделялась на общем фоне работы Моники Сосновска в Польском павильоне. Ее ироничное размышление на тему сезона «модернизмы и их утопии» приняло формы втиснутого в помещение каркаса, явно превышавшего возможности интерьера. Заслужил массу похвал также и Аэрнаут Мик в павильоне Голландии – его эффектная и продуманная видеоинсталляция «Граждане и субъекты» объединяла в одном пространстве реальные и имитационные кадры полицейских учений по распознаванию и аресту нелегальных иммигрантов. Португальский и Румынский павильоны говорили на современном языке и на актуально-художественные темы – «Тропический дом» и «Малобюджетные монументы» прекрасно функционировали как на интеллектуальном, так и на эстетическом уровне. Кроме того, новые павильоны, для которых идея «нации» является наиболее болезненным вопросом, а не эстетизированной репрезентацией силовых структур – Ливанский, Северной Ирландии, Турецкий, – отличались живой энергией и интересными находками.

Российскому павильону было крайне далеко до тонких размышлений и продуманных высказываний – основной задачей на данном этапе было, похоже, просто не потеряться в толпе. Все силы были брошены в направлении «догоним и перегоним» – монументально-дигитальным предстал Российский павильон перед глазами международной публики. Заметим, что упор на дигитальность в настоящий момент часто делается странами «третьего мира», которые доказывают таким образом свою «современность»: такие выставки, как



Пьер Уиг
«Сейчас не время
мечтать»,
2004.
Венецианская
биеннале, 2007

«Дигитальная Африка», — совершенно нормальное явление в выставочной повестке дня. И потому в контексте биеннале Российский павильон выглядел как компенсаторный жест: несмотря на все старания и вложенные средства, Россия опять досадно запаздывает на праздник современности. Перенасыщенный плазменными экранами и крупноформатными проекциями, павильон воспринимался одними как по-медвежьи грубоватое заявление «о серьезных намерениях» в отношении современного искусства, а другими — как неуместно громогласное объявление на всем давно известную тему.

Татьяна Труве
«Без названия»,
2007.
Венецианская
биеннале, 2007



Тема «медиа, окружающие нас со всех сторон» начала свое существование в искусстве в 60-е годы XX века. Худож-

ники, такие, как Нам Джун Пайк или Вольф Фостель, с их каноническими видеоинсталляциями, одними из первых отразили вездесущность медиа, подмену реальности медиальными изображениями и потерю ориентации индивидуума в насквозь медиализированном мире. С началом глобализации тема претерпела множество модификаций и переинтерпретаций, и чуть ли не каждый западный художник высказался по этому поводу, не говоря о тех, для которых критика медиа является основной темой творчества — например, Антони Мунтадас, Йохан Гримонпрес, Энт Фарм, Кит Сэндборн, Мишель Одер или Омер Фаст... Тема медиа в общем и телевидения в частности также исследовалась в солидном количестве изданий, поэтому сказать по этому поводу что-то интересное — даже раздувая формат, подключая музыку Вагнера или используя образ душа как символ полного погружения в инфотейнмент — чрезвычайно сложно². Спектаклярная визуализация на тему «глобальные медиа вообще», особенно учитывая специфический российский контекст и подавление независимой прессы государством, выглядела, к сожалению, совершенно неубедительно.

Долгоиграющий проект группы «АЕС», безусловно, высокотехнично исполнен. Но, упираясь в границы спектаклярности, призванной функционировать как пародия, художники, похоже, не осознают, куда их увлечет владение хай-рез-монтажом и невладение либо недостаточное внимание — к значению символов, которые они используют. Валькирии Вагнера в сочетании с воинственными жестами «интернациональной молодежи», конечно же, вызывают прямую ассоциацию со знаменитой сценой из фильма Фрэнсиса Копполы «Apocalypse now» — расстрел вьетнамской деревни с вертолета и ее последующее уничтожение напалмом. Фильм Копполы — очень неоднозначное произведение — является иконой

протеста против войны во Вьетнаме, а также рефлексией об американской травме: основная тема фильма — постепенное сползание в сумасшествие американских солдат в условиях экстремального насилия. Вторгаясь в столь сложные материи высокого напряжения, «пуленепробиваемая» спектаклярность визуального ряда работы «АЕС» начинает давать семантические трещины. Язык видеопародии на компьютерную игру лишь анализирует высказывание и не выдерживает возложенной на него смысловой нагрузки, что часто и происходит, когда художник цитирует все. В то время как другие павильоны крупных стран старательно подчеркивают позицию если не открытой критики (что редко случается в Венеции), то, по крайней мере, здоровой дистанции к собственным властным структурам в качестве общепринятого хорошего тона на международной встрече институциональных элит, работы Российского павильона беззаботно вещают о другом и с других позиций. Практически с советской задушевностью они экспонируют собственные вложения в создание новой визуальной идеологии, до сих пор простоудно интерпретируя «современность» как наличие видеопроекционной техники в павильоне и включая позорно слабые работы Андрея Бартенева и Юлии Мильнер. Здесь уместно вспомнить замечание японского архитектора Танигуши, который построил новое здание для Нью-Йоркского музея МОМА, стоившее рекордную сумму — почти 800 млн. долларов. «Если вы согласитесь потратить много денег, — сказал Танигуши, — я построю вам великолепное здание. Если же вы потратите еще больше денег, я сделаю так, что вы их не заметите». Не заметить гордо потраченных средств в Российском павильоне было, конечно же, совершенно невозможно. Более того, они бросались в глаза как его единственное реальное «содержание».

Безусловно, всем национальным павильонам становится все сложнее



Сао Фей
«RMB City»,
инсталляция,
мультимедиа, 2007.
Предоставлено
автором и
Стамбульской
биеннале

поддерживать равновесие между требованиями репрезентации и актуальным развитием собственных художественных сцен. Вопросы, постановки которых ожидают от сегодняшних биеннале, модели их функционирования в определенном месте и времени, их взаимодействие с глобальным художественным миром и локальными арт-сценами и, соответственно, критерии их оценки радикально изменились. Контекстуальный подход к выставке превратился в одну из ее важнейших составляющих: с инфляцией биеннале во всем мире и критикой самой модели как таковой произошла смычка между локальной значимостью и глобальной заметностью. Проблемы переосмысления «декоративного присутствия» биеннале в городе, а также ударного труда на благо развития индустрии туризма стали все более животрепещущими. Помимо «продуманной локальности», активно обсуждаются вопросы об осмысленном диалоге с городской средой, моделях вовлечения нехудожественной публики, а также – вот уже несколько лет – дискуссия углубляется в направлении «полезных» интервенций в урбанистическое пространство и социальные структуры.

В отличие от Венеции, которой эта современность оказалась явно не под силу, Стамбульская биеннале сделала серьезную попытку идти в ногу с новы-

ми тенденциями. Стамбул был одним из первых среди «относительно больших проектов», которые попытались воплотить новые выставочные идеи в крупном формате. Уже предыдущая биеннале пригласила Чарльза Эше и Васива Кортуна, которые сделали сам город «темой» выставки и назвали ее «Стамбул». Стамбул, конечно же, очень благодарное ключевое слово, которое функционирует и как сложнейшее урбанистическое пространство мегаполиса в постоянной экспансии и мутации, и как метафора «иногo модернизма», на которую сделал упор Ху Ханру, куратор нынешней биеннале. Выбор выставочных площадок стал для него важнейшей составляющей проекта. Как и в предыдущей биеннале, Ху Ханру отказался от выставочных площадок в знаменитых исторических сооружениях – как византийских, так и османских – и сконцентрировал выставку в нескольких модернистских зданиях города. Самым известным из них является Культурный центр Ататюрк, возведенный в 50-х годах и призванный в свое время репрезентировать утопию «модернизированной Турции». Подобно гостинице «Россия», КЦА собираются разрушить, но в отличие от «России», об архитектурных достоинствах которой можно было спорить, центр является одним из наиболее известных и удачно построенных модернистских зданий в Стамбуле. Расположенный в европейской части города, он служил домом «высокого искусства» – в нем есть концертный зал, кинозал и несколько галерейных пространств.

На символическом уровне Ататюрк-центр отправляет к периоду модернизации, когда Турция успешно провела ряд реформ – в том числе отделение церкви от государства, – которые впоследствии позволили ей стать самой прогрессивной исламской страной с недурно функционирующей демократией, каковой она и является по настоящий день. Выставка

в Ататюрк-центре называлась «Жечь или не жечь?» и, прямо обращаясь к дискуссии о судьбе здания, умело объединяла два рода проектов. Первые, так или иначе, рефлексировали судьбу знаковых модернистских сооружений. Даниэль Фауст сделал серию фотографий здания ООН в Нью-Йорке, спланированное Ле Корбюзье; был представлен проект Маркуса Кроттендорфера о гостинице «Россия» – документация еще живого здания, выполненная в сдержанном стиле немецкой школы, а также проект Нины Фишер и Мароан эль-Сани о штабе Французской Компартии, сооруженном в Париже Оскаром Нимейером. Другие проекты отсылали к различным реакциям на идеи модернистских утопий в наше постутопическое время – причем в основном восточных художников – от построения личных утопических сооружений корейкой Ли Бул до иронически-символического «уничтожения вершин» китайским художником Ксу Чен.

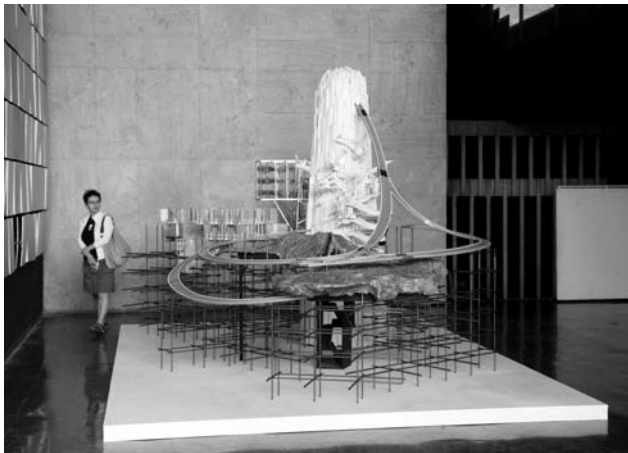
Второй проект биеннале, «World Factory», расположился на бывшем текстильном рынке, тоже построенном в 50-е годы и представляющем собой смесь восточного базара и высокого модернизма. Индустриализация, ориентированная на экспорт, превратила «третий мир» в глобальную фабрику, обслуживающую глобальный рынок. Сам факт наличия свободных мест в этом здании есть живое свидетельство важных перемен и экономического расслоения внутри самого «третьего мира» – места освободились вследствие перемещения центра мировой текстильной промышленности в Китай. Именно в этих пустующих местах рядом с продолжающими функционировать текстильными мастерскими и экспонировались художественные проекты. Некоторые из них использовали полученное пространство для традиционного галерейного экспонирования, другие же – как офис или штаб для взаимодействия с городской средой. Наконец, в Антре-



Ксу Чен
«8848-1.86», видео-
и фотоинсталляция,
2005.
Предоставлено
автором и
Стамбульской
биеннале

по (бывший портовый склад) был развернут наиболее традиционный выставочный проект биеннале, но, в отличие от Сторра с его респектабельным подходом опытного музейного работника, кураторский стиль Ху Ханру балансировал на грани допустимого. Многие критиковали его «вольный стиль» – размытые границы между отдельными произведениями, невысокое качество некоторых работ, сам модус презентации, который навязывал произведениям слишком обширное поле действия и недопустимый уровень смешения с внешними влияниями. Качество отдельных работ оставляло желать лучшего: видео корейского художника Гимхонгсока – гимны стран Большой восьмерки в исполнении корейских баритонов и сопрано, причем на

Ли Бул
«Mon Grand ROcit:
плачь в камень...»,
2005.
Предоставлено
автором и
Стамбульской
биеннале



корейском же языке, – выглядело неудачной шуткой. Не совсем понятен был этос новой работы китайского вундеркинда Сао Феи – огромная компьютерная инсталляция, спрограммированная на основе виртуальной игры «Second Life», а работа китайского художника Янг Жичанга на фасаде Антрепо – неоновая надпись «I believe in Angels» – вызывала лишь недоуменное пожатие плечами.

Что касается теоретической программы биеннале, то Ху Ханру, яркому представителю постколониального дискурса, удалось сформулировать самостоятельную реакцию на заданную «Документой» дискуссию о модернизме. Ему удалось придать этой теме гораздо более интересное звучание, чем это имело место в Венеции. Если Роберт Сторр констатирует существование различных модернизмов на достаточно абстрактном уровне, то Ху Ханру задает четкие рамки – его интересует «третий мир» как глобальный проект и одновременно альтернативный проект глобализации как модернизации. Сам этот процесс представляется ему креативным процессом интерпретации, сложных переговоров и пере-изобретения модернизма, который изначально является западным проектом и западной идеологией. Может ли «незападный мир» предложить эффективные модели модернизации и оказывать влияние на глобализацию, в которой доминирует западный мир? Естественным образом, Турция, где, по мнению Ху Ханру, «гегемония модернизма встречается с витальной силой множеств», является идеальным локусом для подобного рода дискуссий.

Как было отмечено многими критиками, настаивая на «авторитете искусства», Роберт Сторр все же пытался сделать «политическую» биеннале – большое количество проектов было посвящено глобальным конфликтам и их последствиям – руинам балканских либо ливанских городов, войне в Ираке, пропавшим без вести в Аргентине и т.д. Эмили Джасир представила

«Материал для фильма» – проект о политическом убийстве палестинского интеллектуала Вазеля Зуаитера, были на выставке и инсталляция Недко Солакова с автоматами Калашникова, и замечательный фильм Стива Мак-Квина об алмазных приисках в Африке. Огромную стену покрывала работа Эмили Принс – портреты-рисунки американских солдат, погибших в Ираке и Афганистане, и большое впечатление на публику произвело видео Паоло Каневари – мальчик, играющий черепом в футбол на фоне руин Белграда. «Искусство в настоящем времени» было истолковано Сторром как искусство, реагирующее на конфликты. Но несмотря на солидное качество представленных работ, многие критиковали эффект иллюстративности, который возникал от их экспозиции, – как будто Сторр коллекционировал конфликты, а не выставлял работы. Эти упреки, на мой взгляд, связаны с развитием в последнее время «политических» или ангажированных проектов. Ведь работающие с политической тематикой актуальные проекты консолидировали свой собственный язык и собственные модели функционирования в выставочном пространстве: многие из них требуют особого контекста восприятия, который радикально отличается от предложенной Сторром традиционной музейно-модернистской экспозиции. В его выставку не вписались партиципативные, коллаборативные, сетевые и интервенционистские проекты, магистральные для современной ангажированной практики.

Само ангажированное искусство в виде критики медиа, критики институций, различных активистских практик, проектов в общественном пространстве и т.п. существует в дошедших до наших дней формах с 60-х годов. Сам этот термин, конечно же, условен, и разнородные проекты не составляют единой категории, хотя до сих пор вызывают совершенно противоположные реакции: от утверждения, что все искусство

является политическим, до желания полной автономии искусства. В данный момент мы являемся свидетелями новой волны их развития, которое происходит в основном в западном мире. Развиваясь, подобные проекты вырабатывают собственные методы функционирования, критерии качества, и – что особенно интересует нас в этой статье – очень специфическое отношение к выставочному пространству. Им свойственны событийность и процессуальность, продуктивное и осмысленное вторжение в общественное пространство, а также критическое отношение к самой идее голого показа в «белом кубе». Из наиболее известных актуальных проектов можно процитировать *«The Yes Men»*, *«Critical Art Ensemble»* или *«Superflex»*. Первой крупной выставкой, собравшей эти проекты, была выставка «Интервенционисты» в Музее современного искусства в Массачусетсе, США. После ее проведения разгорелась дискуссия о том, а допустимо ли вообще показывать проекты подобного плана в галерейно-музейном пространстве, не изменяет ли это их природу и не первертирует ли до неузнаваемости изначальные радикальные идеи? Дискуссию нельзя считать завершенной, и благодаря ей и под ее изначальным импульсом продолжают возникать проекты, не обязательно напрямую связанные с политическими темами, но серьезно заинтересованные в переопределении выставочного пространства и модификации классической идеи показа или презентации. При этом речь идет не об «исходе» из «белого куба», что уже пытался осуществить ленд-арт и другие течения 70-х, а об активизации выставочного пространства или о «выставке как средстве». Эта установка развивается в нескольких направлениях, к ней можно отнести многочисленные эксперименты с радиовыставками, использование галереи как информационного пространства или как места производства, а не потребле-

ния. Например, берлинский проект *«United Nations Plaza»* экспериментировал с идеей выставки как учебного заведения, парижский проект *«Société Anonyme»* ставил акцент на процессе производства искусства наряду с производством локально значимого альтернативного знания. Необходимо упомянуть *«Be(com)ing Dutch»* в Голландии и *«Curating Degree Zero Archive»* в Англии, – список можно продолжать, поскольку различные эксперименты в этой области ведутся очень активно.

Именно здесь компетенции Роберта Сторра оказались недостаточны – его проект попытался вызвать политический резонанс традиционными методами и пришел к неудовлетворительному результату. Избрав своей целью определить «настоящий момент глобального искусства» и пытаясь объять необъятное, он повел свой проект по проторенным тропам большого международного проекта, комментируя по касательной факт существования «различных модернизмов» в современном изложении истории искусства, которая запоздала лет на десять, чтобы произвести впечатление интересной, свежей идеи. В стамбульской выставке Ху Ханру политическая тематика была изложена гораздо более современным языком. Призванный функционировать не только на символическом уровне, проект Ху Ханру попытался активизировать саму выставку, принимая участие в важной городской дискуссии о судьбе здания и артикулируя определенную позицию. Биеннале оказалась компетентной на уровне экспертной дискуссии архитекторов – в каталоге опубликованы интереснейшие интервью со специалистами, – а также весьма эффективной как средство визуализации определенного мнения. Выставка умело аргументировала, сопоставляя локальный и глобальный контекст, а именно показывая причастность здания к интернациональной архитектуре модернизма, и объясняя значение дискурса модернизма как для Турции, так

и для актуальных художественных практик. Конечно же, Стамбульская биеннале не лишена уязвимых мест, но то, в каком направлении будут развиваться Большие проекты с амбициями, выходящими за рамки существования как «дом-музей в городе-музее», сомнений не возникает.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под «Большим туром» принято именовать совпадающие раз в десять лет в июне месяце открытия Венецианской биеннале, «Документы» в Касселе и Скульптурных проектов в Мюнстере.

² Организаторы Российского павильона могут ознакомиться, например, с: Stefano Basilico. *Cut. Film as found object in contemporary video*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2004; Bogdan Grbic & Heinz Trenczak. *Found Footage. Filme aus gefundenem Material*. Illmaier, Gerbild. Graz: Blimp, 1991; Juan Guardiola. *Desmontaje: Film, VTdeo/Apropiación, Reciclaje*. Valencia: IAM, 1993; William C. Wees *Recycled Images – The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993; Chantal Cusin-Berche & Ramon Tio Bellido. *Homo Zappiens*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1998; *TV kultur – Fernseh in der Bildenden Kunst Seit, 1879* (Gaegebens, Thomas, W.; Herzogenrath, Wulf; Hoenisch, Peter; Thomas, Sven), Dresden: Verlag der Kunst, 1997; Benjamin Thorel. *L'art contemporain et la télévision*. Paris: Editions Cercle d'Art, 2006.

Елена Сорокина
Родилась в Ростове-на-Дону. Художественный критик, куратор. Получила степень магистра истории искусств на философском факультете Боннского университета. Закончила кураторскую программу в музее Уитни. Живет в Нью-Йорке.

«ИСТИННЫЙ ХУДОЖНИК – ЛИШНИЙ ХУДОЖНИК!»

XV ПАРИЖСКАЯ БИЕННАЛЕ, <http://www.biennaledeparis.org/>

01.10.06 – 30.09.08

СТИВЕН РАЙТ



Бернар Брюнон
«That's Paintings»,
Хьюстон, 1980-е

*Быть никем социально –
это не унижение,
это не приводит к трагической
нехватке признания –
быть признанным? кем? –
напротив, это условие
максимальной свободы
действия.*

**Невидимый комитет
(2007)**

В мире институционализованного творчества считается аксиомой, что искусство, то есть амор-

фная совокупность разных видов деятельности и символических конфигураций, относимых к этой категории, должно быть видимым. И не просто видимым – оно должно пользоваться наибольшей возможной видимостью.

Как правило, художники, то есть аморфная совокупность профессионалов художественного выражения (точнее, те, кто относится к этой категории), лезут из кожи вон, чтобы достичь берега наибольшей видимости в искусстве, где всё зависит от известности. Почти всегда по доброй воле, хотя, возможно, и не осознавая этого, они следуют господствующей логике нашего общества, согласно которой ценность измеряется лишь в том, что можно выразить цифрами, а ценность меновая подменяет собой любую иную. Они поступают в точности так же, как политические активисты, стремящиеся придать наибольшую видимость своему делу – их озабоченности бездомными или нелегалами, – надеясь, что общество займется этой проблемой, как будто оно раньше не замечало их существования.

Не исключено, что они поступают в точности противоположно тому, как должны были бы. Во всяком случае, к этому выводу приходит всё большее количество художников повсюду в мире, которые, со знанием дела, покидают мир искусства и отвергают его требование находиться всегда на виду. Они стремятся пролететь ниже видимости радаров наших кураторов, которые, чем

дальше, тем больше, начинают выступать в роли контрразведки в мире искусства. Художникам нет дела до их культурных мероприятий и до лежащих в их основе ценностей. Вместо того чтобы выйти из тени, они избегают быть на виду и превращают в преимущество свое инкогнито. Их появление в искусстве откладывается до удобного момента, поскольку опыт и наблюдения учат их, что с того момента, как они оказались на виду, их время сочтено, а возможности вредить (о чем ниже) уменьшаются.

Сотня таких дарований, мало-заметных или очень мало-заметных в мире искусства, недавно были собраны в совершенно неожиданных рамках XV Парижской биеннале¹. Дело в том, что Парижская биеннале – единственная в мире, которая не является или уже перестала быть выставкой, превратившись в нечто вроде экспериментальной платформы, которая, по словам ее директора Александра Гуриты, принимает «необычные, нематериальные, невидимые предложения» и находится «одновременно в центре и на периферии каждого участвующего в ней проекта». XV биеннале проходит с 1 октября 2006 г. по 30 сентября 2008 г. (после чего ее сменит XVI биеннале). Ее концепция – «стратегическое орудие свободы», решительно намеренное освободить искусство – или, по крайней мере, некое тайное искусство – от «порабощения сложившейся властью» и прежде всего от жесткого указания оставаться на виду.

«The Yes Men»

Интервью
«The Yes Men» и
Патрика Балкани,
17 ноября, 2006



«The Yes Men»

Проникновение Энди
Бихльбаума в прямой
эфир BBC,
3 декабря 2004

Впервые Парижская биеннале была проведена в 1959 году по инициативе Андре Мальро, который, будучи министром культуры, хотел подарить Парижу престижную художественную выставку. После тринадцатого своего проведения в 1985 году биеннале потерпела крах. Прошло пятнадцать лет, и она была возрождена, носящей ее имя ассоциацией, которую создал Александр Гурита, сумевший добиться в юридических инстанциях исключительного права на использование этого бренда. После 2000 года Парижская биеннале, оставаясь верной тем целям, что наметил Мальро, в то же время старается учитывать художественный контекст, к настоящему моменту сильно изменившийся, когда искусство переживает кризис ценностей и идентичности, по глубине своей сравнимый с пережитым в эпоху Возрождения. «Порвав с ныне исчерпавшими себя художественными установками, — читаем мы в каталоге, — Парижская биеннале утверждает новый статус искус-

ства. Оно мыслится как нечто столь активное в реальном мире, что его не всегда можно отличить от того, что его окружает». Итак, XV биеннале переосмысляет формы, которые принимает сегодняшнее искусство. Но означает ли это разрыв с его историей или преемственность? И как определить этот новый статус искусства и его почти что невидимость? Эти суждения появляются как таковые лишь в каталоге, насчитывающем 1200 страниц и выглядящем как кирпич, который нужен, чтобы запустить им в крепостную стену статус-кво. Таким образом, у самого по себе каталога есть новый статус и новые функции, которые однозначно отличают его от альманахов, сопровождающих большие художественные мероприятия: он должен одновременно *документировать* и *активизировать* эти неоднородные проекты².

А неоднородности здесь хватает. Пробегая страницы каталога, можно обнаружить материалы по сооружению ветряных двигателей (Академия ветра), путеводитель Лиграна по фуршетам вернисажей 2006 года (обеспечивающий паразитирование на мире искусства), нью-йоркские проповеди преподобного Билли (основателя церкви стоп-шопинг), демонстрацию под лозунгом «Слишком много художников!» (настоящая демонстрация, с правоохранительными органами, пропагандистскими плакатами, сводками прессы и разной численностью собравшихся с точки зрения организаторов и полиции), *Soussan Ltd.*, поставщика музеев («Поставки в музеи — работа художника: таков отныне наш девиз!»). Что есть общего между разными проектами биеннале, кроме того, что они мыслятся как искусство, не переставая быть тем, чем они являются в

реальной жизни (что само по себе придает цену новому статусу искусства)? Прежде всего, читая список участников, отдаешь себе отчет в том, что в нем нет художников, или, по крайней мере, нет художников, которые выступали бы под собственным именем. Есть лишь предприятия, коллективы и художественные проекты. Речь идет о некоей ипостаси искусства, в которой нет произведения, нет художников и — что еще более удивительно — нет зрителей. Ведь, не имея рамки, то есть если не глядеть в каталог, ничто не побуждает того, кто видит эти проекты, увидеть в них искусство, а следовательно, превратиться в зрителя. Искусство читаемо, но невидимо.

Но на что может походить искусство без зрителя? Ни один из участников биеннале так не заострил оперативные парадоксы искусства, освобожденного от зрелищности, как французский художник Бернар Брюнон. Его живописная практика основана на авангардистском воспитании в традиции группы «*Supports-surfaces*», а его работа страдает от — или, вернее, *наслаждается* ничтожным коэффициентом художественной видимости. Его творческая деятельность — которую он жизнерадостно определяет как «рабочий *support-surface*» — проявляет себя в фирме по покраске домов, зарегистрированной под названием «*That's Painting*», которую он создал в Хьюстоне в 80-е гг. вначале как вывеску, чтобы иметь возможность зарабатывать на жизнь в техасской метрополии.

Предприятие оказалось экономически жизнеспособным и сейчас дает работу множеству квалифицированных рабочих, но его процветание почти ничем не обязано миру искусства. Потому что хотя Брюнон не без дерзости и с



**«Au Travail /
At Work»
(На работе)**
*«Fabrication du
Détecteur d'art
invisible»,
Canada, 2006*

полнейшей непринужденностью считает свою новую живопись в полной мере художественной, но в покраске домов, осуществляемой его предприятием, нет совершенно ничего от *арту* и вообще артистического с визуальной точки зрения. В самом деле, кредо учреждения – функционально, серьезно и отражает естественную заботу фирмы о своей части рынка: «хорошо сделанная работа, в срок, по низким ценам». Предприятие покрывает подготовленные поверхности краской – самое минимальное проявление живописного творчества. Однако большинство клиентов даже не предполагает, что имеет дело с творчеством, да и не имеет никаких причин заботиться о восприятии Бернаром Брюноном своего предприятия, который он управляет как коллектив-

**«Au Travail /
At Work»
(На работе)**
*«Le Détecteur d'art
invisible»,
Canada, 2006*



ным произведением концептуального искусства под девизом: *«With less to look at, there's more to think about»* («Чем меньше есть на что посмотреть, тем больше есть о чем подумать»). В итоге Брюнон приглашает нас воспринимать живопись вне какого-либо критерия зрелищности, являя нам прецедент-эмблему, прочно закрепившись в истории растворителя краски, искусства без произведения, без автора и без зрителя.

Что же побуждает этих художников решительно отказываться от норм и конвенций современного искусства, и в первую очередь от требования зрелищности? Может быть, прежде всего понимание, что зрелищность и является помехой искусству синхронизироваться с тем, на что оно столь часто претендует, но чего не может осуществить, – с *возможностью вредить*. Однако если пытаться осуществлять эту возможность, то необходимо изъять искусство не только у институций, но у него самого, чтобы его уже не могли с порога отвергнуть как искусство, т. е. как *все* *лишь* искусство. Нечто в этом роде можно увидеть в действиях Йесменов (группа художников-интервенционистов *«The Yes Men»*. – *Ред.*), практикующих последующее разоблачение³. Йесмены создают удачно подделанные интернет-сайты, точь-в-точь копирующие сайты таких социально одиозных предприятий, как ВТО, президентская кампания Джорджа Буша или транснациональных корпораций, как *DOW Chemical Corporation*. Их симуляции столь мало походят на искусство, что Йесмены получают массу почты на свои сайты от СМИ или организаторов коллоквиумов с приглашениями участвовать в передачах или произносить речи от лица скомпроме-

тированных организаций – приглашениями, которые Йесмены охотно принимают, чтобы, как они говорят, «исправить образ» тех, кого они пародируют, при помощи риторики сверхидентификации. Истинное исправление образа наступает тогда, когда они признаются в обмане и настоящий представитель пародируемой организации вынужден взять слово, чтобы сказать «настоящую» правду – ту, о которой предпочли бы умолчать. Опыты Йесменов, показательные проекты биеннале, опираются на достижения концептуального искусства и перформанса, развертывая их, однако, вне мира искусства как такового, а в контексте, в котором эти средства, изобретенные представителями авангарда, вновь обретают свою *способность вредить* доминирующему семиотическому режиму.

В других случаях эти стратегии анонимности и последующего разоблачения используются, чтобы повредить семиотическому режиму самого мира искусства, реактивируя разъедающую институциональную критику. К примеру, коллектив *Ultralab*[®] восемь лет назад произвел пертурбацию в мире парижского искусства (получившую широкий резонанс только в 2006 году), известную как «дело подставных пригласительных билетов»⁴. Начиная с ноября 1998 года, в течение многих месяцев круги, связанные с искусством (коллекционеры, любители, критики, чиновники, галеристы, художники), были завалены фальшивыми пригласительными билетами на совершенно вымышленные выставки. На пригласительных билетах были настоящие имена художников, безупречно подделанные логотипы учреждений, и распространялись они путем прямой почтовой рассылки. Люди, имеющие отношение к

Soussan
Soussan Ltd.



искусству, тщетно приходили по указанным адресам, говорили о выставках, которые так и не состоялись, журнал *Art-Press* даже опубликовал о них отчет. Создавая слухи, а то и используя слухи как полноценные СМИ, коллектив обратил внимание на удивительную легковёрность среды, которая часто впадает в гордыню от своего пресыщения, и показал, до какой степени ценности мира искусства основаны на легко фальсифицируемой информации.

Коллектив *Manifestement*, инициировавший мероприятие «Слишком много художников!», тоже атакует среду искусства и самых дорогих ему ценностей, критикуя избыточное количество художников в наши дни – констатация, вне всякого сомнения, разделяемая всеми участниками Парижской биеннале. Во время демонстраций в Брюсселе, Париже и Марселе манифестанты скандировали различные лозунги, воспроизведенные на транспарантах, один из которых, кажется, несколькими словами сумел схватить дух биеннале: «Истинный художник – лишний художник!»⁵.

Новый статус искусства, который продвигает Парижская биен-

нале, кажется, возвышает некую браконьерскую логику, представляя художественную деятельность браконьерством: браконьером является тот, кто охотится на чужих землях (землях тех, кто богаче его) и никогда не имеет возможности подписать свои произведения. Рассмотрим, например, случай объединения «*At Travail / At Work*», созданного квебекцем Мастером Бобом⁶. Коллектив констатирует, что по мере увеличения числа временных рабочих мест возникает новый класс работников виртуальности, которых иногда называют новым «зависимым интеллектариатом», и призывает их «воспринимать свое рабочее место как артистическое жилище», а то и как место художественного творчества и экспонирования его результатов. Вместо того чтобы покинуть свое рабочее место, его превращают в экспериментальный полигон: производство богатств для патрона (и помещение им в карман прибавочной стоимости) не исчезает, но становится вспомогательным, подчиненным чисто внешнему проекту самореализации. Сколько людей занимается подобным бра-

коньерством в собственной фирме? Сколько из нас поступает так, даже не претендуя на то, что это искусство? Именно вторя подобным проектам, Парижская биеннале справедливо определяет себя «стратегическим орудием свободы». Поскольку в сущности, как пишет искусствовед Гислен Моле-Вьёвиль, «искусство, освобожденное от идеи искусства, будет истинным искусством».

Перевод с французского Алексея ТЕРЕЩЕНКО

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ <http://www.biennaledeparis.org/>

² Настоящее издание полностью представлено и открыто для копирования по адресу: <http://www.biennaledeparis.org/telechargement.html>

³ <http://www.theyesmen.org/>

⁴ <http://www.ultralab-paris.org/>

⁵ Отсюда название настоящей статьи. Остальные лозунги см.: <http://www.tropdartistes.be/slogans.html>

⁶ <http://www.autravailatwork.50megs.com/>

Стивен Райт

Критик, куратор и историк современного искусства. В центре его исследований и серии последних кураторских проектов (в Загребе, Стамбуле, Бресте, Нью-Йорке) находится проблематика визуальной зрелищности, авторского начала и зрительского потребления в мире современного искусства. Живет в Париже.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ МИШЕЛЯ ФУКО...

**«ГЕТЕРОТОПИИ» – ПЕРВАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В САЛОНИКАХ
21.05.07 – 30.09.07**

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Вадим Захаров
*«Чёрные птицы»,
инсталляция, 2007*



В этом году список городов, организующих международные биеннале современного искусства, пополнился греческим городом Салоники. Первая биеннале в Салониках представляла собой серию кураторских проектов под общим названием «Гетеротопии». Кураторы биеннале Катрин Давид, Ян-Эрик Лундстрём и Мария Цанцаноглу позаимствовали это название у одноименного текста Мишеля Фуко 1967 года. Это греческое слово, означающее «другие места», французский философ использовал как альтернативу утопии. По его мнению, еще в XIX веке центральной была проблема времени, выражавшаяся, в частности, в утопической мечте о том, что неблагополучные времена должны смениться всеобщим благоденствием. Для нас же на передний план выступа-

ет проблема пространства и, в качестве ориентира, не всеобщий рай утопии, а отдельные самоорганизованные гетеротопии.

Для Катрин Давид, французского куратора, прославившейся как куратор кассельской «Документы X», идея гетеротопии актуальна прежде всего своим потенциалом противодействия одномерности современного глобализма. Ее проект назывался «*Di/visions (from here and elsewhere)*» – «Разделяя/различая (глядя отсюда и откуда-то еще)» и был представлен на нескольких площадках Музея современного искусства в Салониках и других выставочных помещениях города. Среди участников проекта преимущественно выходцы с мусульманского Востока, но среди них – и наши соотечественники – Алексей Каллима,

расписавший стены музея чеченскими парашютистами в манере, несколько напоминающей ренессансную, и Павел Шевелёв, представляющий рисунки, сделанные во время процесса над Ходорковским. Тут же и немецкий фотограф Лукас Айнзеле с серией снимков, сделанных в разных горячих точках мира. Их тема – фугасные мины и те, кто сумел выжить, подорвавшись на них. Множество портретов людей с ампутированными конечностями и протезами вместо них помимо воли автора могут рассматриваться как мрачный каламбур, ведь термин «гетеротопия» изначально медицинского происхождения и обозначает перемещение органов и частей тела.

Ян-Эрик Лундстрём, директор Художественного музея шведского города Умеа, назвал свой проект «*Society must be defended*» – «Общество нуждается в защите». В условиях распространяющегося по всему миру «чрезвычайного положения», вызванного мировой войной с терроризмом, очень важны гетеротопии как укрытия для нормальной социальности. Произведения 30-ти художников, выставленные в залах арт-фонда Теллоглио, демонстрируют широкий диапазон художественных воплощений этой идеи: от медитативной видеоинсталляции шведа Йонаса Дальберга с бесконечным движением камеры слева направо и сверху вниз по пустым интерьерам и снимков аргентинца Марсело Бродски, предлагающего фоторассказ о судьбах своих одноклассников – некото-



Теймур Даими
«Сердце Храма»,
видеофильм, 2005

рые из них стали жертвами политических преследований, – и до инсталляции и перформанса Бартеlemi Тогу, камерунца, проживающего в Париже, посвященных темам насилия и угнетения.

В проекте Марии Цанцаногу, директора Государственного музея современного искусства в Салониках, озаглавленном «Свидетели других пространств», речь идет не столько о реально, с географиче-

Бартеlemi Тогу
«Нефть»,
перформанс,
2007



ской точностью, указуемых гетеротопосах, сколько о художниках как особых ясновидящих или о произведении искусства как инструменте овладения иным пространством или даже вместилище другого пространства – гетеротопии. Некоторые работы действительно довольно мистичны, например видео бакинца Теймура Даими «Сердце Храма», но в большей степени имеет место особая поэтика гетеротопии или магия художественного взгляда, преобразующего реальное пространство. Видео Айзека Матеса, США, посвященное нью-йоркским новостройкам, лишает центр современного универсума его стереотипов и превращает в неузнаваемое место – смесь почти абстрактной красоты и тревожных видений. В свою очередь видеоработа иранца Шолмаза Сахбази «Персеполис» также лишает Тегеран стереотипов экзотической столицы, показывает его как стандартный современный мегаполис, скучные ячейки которого люди должны преобразжать в персонализированные гетеротопии.

Роль своеобразной гетеротопии или выставки в выставке сыграл кураторский проект Шалвы Хахананашвили «Каравансарай», объединивший художников Средней Азии и Западной Европы – от Ташкента до Парижа. Его собственная фотосерия «Европейское строительство ...in progress» – прозрение будущего пространства в настоящем сквозь стереотипы иммиграции. В проекте Марии Цанцаногу вообще преобладают выходцы из бывших советских республик. Много наших соотечественников. Среди них – Андрей Ройтер, живописные полотна которого демонстрируют пространственные мутации, вызываемые многократным наложением психологии на оптику. Ира

Вальдрон, в своих визуальных комментариях к графике Гитлера обращающаяся к проблеме исторического и морального пространства. Листы Никиты Алексева, все изображения на которых снабжены общей подписью «Этого нет», вызывают в памяти магритовское «Это не трубка» и создают своего рода апофатическое пространство образов. Объекты Юрия Альберта, представляющие собой переводы писем Ван Гога с описаниями его картин на азбуку Брайля (для слепых), радикально сталкивают пространства видимого, тактильного и воображаемого, а по сути – пространства искусства и экзистенции, неотделимые друг от друга, но и никогда до конца не сливающиеся. Большие полотна-комиксы Георгия Литичевского «Аида Сафари» сталкивают универсальное и маргинальное, клаустрофобию и безграничность.

Отдельно от всех художников, но тоже в рамках проекта греческого куратора, выставился Ричард Уитлок, салоникийский художник родом из Англии. Его минималистическая инсталляция с зеркальным полом в старинном Базар Хамаме с ее острым противопоставлением верха и низа, убедительной имитацией застывших кругов от упавшей капли на поверхности воды наглядно реализует метафору гетеротопии как фундаментально неотменяемой сакральности.

«Местом встречи» трех кураторов стал Византийский музей, во дворе которого Вадим Захаров, приглашенный Марией Цанцаногу, соорудил огромную многофигурную инсталляцию из характерных персонажей в пальто и котелках с портфелями, названную «Маргит» и вдохновленную Магритом и поэмой Гомера о некоем Маргите, бедолаге, не находящем себе места, от которой осталось 11 коротких



Хэни Рэйшид
«Коллаж»,
2005–2007.
Предоставлено
художником
и галереей
«Маирабия»

фрагментов. Внутри музея – видео-инсталляции греческой художницы из Берлина Ваны Тсантили с пространственно-театральными эффектами и египтянина Хасан Хана, разоблачающего медийные стереотипы.

Своего рода символом биеннале стала знаменитая «Пила» с кремлевскими зубцами Андрея

Филиппова (куратор Мария Цанцаноглу), приплывшая в Салоники из Майами и установленная почти на берегу моря, как бы «рассекая волны», на самом деле рядом с памятником Александру Македонскому. Художник также представлен своими фотографиями в портовой части Музея современного искусства и сетью с орлами над входом в ту часть музея, которая расположена в бывшем католическом монастыре Мони Лазаристон.

Основные выставки биеннале сопровождались обширной параллельной программой. Одним из ее основных пунктов был так называемый Воркшоп молодых художников, работы которых были представлены в Археологическом музее. Среди них фотоинсталляция Евгения Фикса, посвященная коммунистическим Салоникам, и объект Иры Коринной, проявившей смелость в стране мраморного изобилия работать со своим излюбленным материалом – самоклеющейся пленкой «под мрамор».

Все лето и сентябрь продолжались перформансы и концерты, некоторые под открытым небом, в античном театре среди раскопок римской агоры. Биеннале вообще носила характер бесконечного *work in progress*, с непрекращающимися открытиями, симпозиумами и конференциями. На закрытии обсуждали различные аспекты понятия «гетеротопия». С самым же открытием совпала конференция, посвященная перспективам института биеннале. Обсуждались и «большие» биеннале, и такие новообразования, как Ташкентская биеннале или биеннале в армянском Гюмри. В самом деле, Салоники, город с уникально своеобразной историей, многократно экономический и культурный центр, а то и столица самых причудливых политических и топологических образований, как никакое другое место, подходит для медитаций о прихотливости взаимоотношений локального и универсального, двух полюсов, между которыми раздирается актуальное искусство, особенно попадая на форумы типа биеннале.

Теймур Даими
Кадр из фильма
"Сердце Храма",
DV/DVD, 29'15,
2005



Георгий Литичевский
Родился в 1956 г. в Днепрпетровске. Художник, художественный критик. Член редакции "ХЖ". Живет в Москве и Берлине.

СТРАТЕГИИ ВОЗМОЖНОГО: МОЛОДОСТЬ ПРОТИВ ЦИННИЗМА

«МОЛОДЫМ ВЕЗДЕ...» /ГЦСИ, СЕРИЯ ИЗ 7 ВЫСТАВОК (06.06.07 – 22.07.07, КУРАТОР ДАРЬЯ ПЫРКИНА); ДИПЛОМНЫЙ ПРОЕКТ СТУДЕНТОВ ИПСИ (02.07.07 – 16.07.07, КУРАТОР СТАНИСЛАВ ШУРИПА); «КРУГЛЫЙ СТОЛ» ПО ПРОБЛЕМАМ МОЛОДОГО ИСКУССТВА / GIF.RU (11.07.07, МОДЕРАТОР АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ) – ВСЕ ПРОЕКТЫ РЕАЛИЗОВАНЫ В МАСТЕРСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ТИПОГРАФИИ «ОРИГИНАЛ»

СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ

Арсений Жилев
«Общее место»,
2007



1.

Этим летом в Москве под эгидой ГЦСИ относительно незаметно прошла серия выставок «Молодым везде...» Прекрасный *молодой* куратор Дарья Пыркина попыталась представить молодое искусство как зону (относительной) свободы и проявить его политический потенциал – в очередной раз, после прошлогоднего фестиваля «Стой! Кто идет?», одна из площадок которого стала частью «взрослого» политического проекта «Самообразование». На сей раз Пыркина стремилась воплотить это в самой структуре выставок: сформированные отчасти

по инициативе самих художников при минимальном вмешательстве куратора, они проводились в мастерских участников проекта на территории типографии «Оригинал».

Однако реальность проекта оставляла чувство неловкой фальши, сродни той, с которой взрослые играют в детей, но не наоборот. Так, заявленные как «сквот» помещения типографии на самом деле вполне чинно арендуются художниками. Концептуальное «невмешательство» институции материально компенсировалось детской джентрификацией: превратив один из цехов типографии в «серый куб», проект

лишил многих художников не только мастерских, но и места жительства. Наконец, «самоорганизация снизу» и лояльность куратора обернулись преобладанием откровенно скучных произведений.

2.

Три последние выставки проекта состоялись, в силу технических требований экспонатов, уже в ГЦСИ. А в «Оригине» в это время демонстрировали дипломные работы студенты Института проблем современного искусства Иосифа Бакштейна. Два независимых проекта оказались дискурсивно связаны и с третьим – «круглым столом» по проблемам молодого искусства, организованным Александром Евангели для *Gif.Ru*.

Казалось, именно дискуссия способна – хотя бы ретроспективно – обеспечить «Молодых везде» необходимой интеллектуальной почвой, развить (или опровергнув) несколько поспешно-оптимистичные кураторские тезисы о молодом искусстве как некой неоформленной зоне свободы в арт-системе.

Парадоксальная ситуация: выставка и обсуждение «молодого искусства» обнаружили, сами того не заметив, что не понимают последнего, не могут ничего сказать о нем изнутри, с трудом слышат его собственное слово. Меж тем именно в молодом искусстве, понятием – и



Алина Гуткина
«Формообразование»,
2007

пережитом – определенным образом, раскрывается одна из наиболее радикальных позитивных стратегий – *стратегия возможного*. И показать, как дать ей шанс в собственном опыте, представляется много более важным, нежели обсуждение конкретных работ выставки.

3.

Представители институций всячески норовили трактовать «молодое» институционально («делает первые шаги в карьере»), резонно чужаясь намеков на биологический возраст. Вульгарно-рационалистическое понимание последнего мешает рассматривать молодость иначе, нежели социально-психологически, демонстрируя лишь калейдоскоп субкультурных племен и возрастных псевдопсихотипов.

Увольте, господа, это старческое морализаторство! Парадокс

данной позиции в ее имплицитном биологизме: молодость рассматривается исключительно негативно, как некие не-готовность, без-языкость, недо-развитость, которые должно перерасти. Что при этом отличает «молодость» от «неопытности», неясно – арт-система заинтересована лишь в клонировании *generation new*, чем и занимается все более активно, и если пока ИПСИ Иосифа Бакштейна еще предлагает прогрессивные курсы, то с развитием системы обучения современному искусству целенаправленная рациональная логика неизбежно восторжествует.

Дабы прекратить институциональные репрессии «молодого» искусства, требуется понимать молодость виталистски, как Великое (ницшеанское) Здоровье! Его связь с биологическим возрастом прямая, однако различные практики (среди которых искусство занимает лишь одно, но своеобразное место) опровергают наши зашоренные биополитикой понятия о возрастных категориях и их стадильности. *Практикующий* понимает, что молодость в известном смысле нуждается отнюдь не в преодолении, но в продлении.

Наоборот, именно в искусстве, как ни в одном ином поле «профессиональной деятельности» (ужасные термины циников!), человек за счет системных особенностей среды может дольше становиться молодым (не «сохранять» молодость – хранишь лишь то, чем обладаешь).

4.

С другой же стороны, «круглый стол» давал шанс нам самим (молодым художникам) перейти от доминирующего уже и на кухнях конформизма инфантильно-старческой авторефлексии по поводу институциональных соотношений: «Как мы вписаны в систему и ЧТО

делать дальше», к вопросам экзистенциально-эстетическим: «Кто я, вписанный? ЗАЧЕМ мне делать нечто?»... При чем тут эстетика?¹ – ибо лишь осмысляя специфику собственной субъективности, а не ее место в системе идентичностей, «молодое искусство» может рассчитывать на взрослое отношение со стороны институций.

Меня же поразили равнодушные и скука, с которыми мы промолчали, не понимая, «какое все это имеет к нам отношение», а затем, в кулуарах, доказывали априорную бесполезность любых подобных «круглых столов» и невозможность разрывов – что дискурсивных, что кровотокающих. Так ли мы молоды?

Бесстрашие – знак старости или цинизма, суть которого всегда в аффирмации наличного: циник не только отказывается от поиска – даже интеллектуального – *detournement*, но и отказывает в признании доблести подобных движений другого. Цинизм – способ комфортной интеллектуальной капитуляции испуганного жизнью ума: сведение сущего к наличному – известному нам, имеющемуся – «нами», и одновременно клевета на Живое (как заметил курировавший выставку выпускников ИПСИ Стас Шурина, не ставя проблемы, искусство молодых часто обнаруживает при этом недовольство миром).

5.

И поэтому *начинающий* куратор Пэ циничен не в беззащитной рекламе *делающей первые шаги* художницы Ша, а в своем отказе «вообразить сопротивление», в равнодушном отрицании самой возможности какого-либо разрыва. Именно такая депотенциализирующая установка и делает возможной специфическую кураторскую стратегию – а с ней и престарелый мир – российского искус-

ства, наиболее авторитетным апологетом которой предстает Иосиф Маркович Бакштейн².

Упреки в неэффективности *détournement* исходят от тех, кто предписывает ему модернистские цели тотальной системной революции: сегодня же обойти и обмануть требуется в первую очередь не систему, но самого себя, свою полную цинизма субъективность. Иначе говоря, требуется стать молодым.

6.

Именно *молодое* искусство – и только оно! – способно совершать такие кульбиты, способно обмануть само себя во времени. Молодость – такое бесформенно-распахнутое состояние субъективности, когда та неуверенно, но верно следует течениям Возможного, образуя все новые, непредсказанные расщелины в самом дне данного, известного, имеющегося. Ею движет скорее не «тоска по невозможному» (как называл свою блестящую работу Арсений Жиляев), но тяга возможного; не твое влечение «к» нему – оно никогда не дано как «что-то», но страсть возможного в тебе.

7.

Лишь молодой имеет для этого достаточно здоровья, ибо следование страсти чревато забвением неизвестного, ожиданием пришедшего и прочими шалостями, скучными старикам. Искусство есть *par excellence* средство становления-молодым. Или, для достаточно молодых, радикализирую тезис, перефразировав Теймура Даими: «инструмент для разрыва антропологической скорлупы». Признавая такую подчиненную, ограниченную, неуникальную роль искусства, мы парадоксальным образом только и сможем разглядеть его призрачную автономию (но еще не ощутив ее холодок).

8.

Говоря о молодом искусстве как точнейшем диагнозе «актуальных тенденций», институция вновь мумифицирует художника в проявленной данности. Именно такая логика приветствует сведение искусства к иллюстрации дискурса, и не зря Андрей Парщиков выражал эту позицию тавтологически: «Пик пика». Пук пука, друзья – на пинакль «тенденций», уже-актуального насадил нас цинизм.

Искусство ничего не проявляет, но погружает художника в непроявленное: оно *овозможивает*. Им порождается не продукт, но Событие: неожиданная вспышка сверхновой опыта субъекта, который никак не оформляется дискурсивно: оставляющий сильную рану слабый След с его нехоженого пути, на который не указывают никакие тенденции. По-настоящему молодое искусство находится так далеко от всяческих «пиков», что выглядит неуместным, несовременным, ненужным.

Если художник понимает, «что хотел сказать», он, увы, скажет только это. Если он знает, «с чем работает», то вместо искусства он занят нематериальным трудом.

9.

Многие за «круглом столом» приписывали – порой имплицитно – искусству производящую функцию и упрекали молодых в недостаточном качестве продукта. Меж тем искусство (бес!)ценно в первую очередь возможностью освобождения субъекта от производственной логики. Это отнюдь не превращает художника ни в отпускного буржуа, ни в-себе-забытого системой-языком маугли. Речь не о лени или отшельничестве, «лишь» о трансгрессии нашего обыденного мышления, целиком подчиненного

императивам производства. Параноидальная озабоченность продуктом, навязанная институциями, подчиняет искусство рынку, а художников – времени. При этом только в сфере соварта можно встретить инфантильных старичков, выдающих неплохие (по мнению сообщества) «продукты». Остаются ли они художниками?

10.

Быть художником значит следовать Возможному. Что требует возможности остановиться, не отходя в сторону, и позволить себе смотреть, не видя «что-то». Просто смотреть. Не отказываясь ни от чего, ничего не используя. Подчас эдакая медитация требует огромной работы. Какие бы материальные формы ни обретал этот труд, он сущностно отличается от ориентации на производство и даже в «продукте» опознается мгновенно. Как опознается чистота бессмыслия колыханий листвы, хотя мы и находим ему причину – ветер, и изобретаем эстетическую прелесть. Там же, где искусство мыслится как профессиональное производство, остаются только причины и прелесть.

11.

В отличие от всех прочих «профессиональных» практик, искусство, покуда оно молодо, не актуализирует потенциальности – поскольку, будучи антипроизводством, оно препятствует также и (вос)производству-себя: искусство есть постоянное опустошение (от) актуализованного, в котором осознается эфемерность «я»-конструкции (описываемой хоть фрейдистской триадой, хоть лаканистскими измерениями, хоть бергсониянскими образами).

Творчество переводит субъекта через самореализацию к *само-рели-*

зации: от осознания себя к отпусканью-себя, само-забвению. Делезианская антипамять в действии. «Забыть – значит начать быть», – вывел формулу эликсира вечной молодости поэт Михаил Гронас. Другой поэт, Рене Домаль³, пишет: «Начиная отдавать, понимаешь, что у тебя ничего нет. / Понимая, что у тебя ничего нет, начинаешь отдавать себя».

12.

Можешь ли ты вынести груз пустоты? Ничто не есть отсутствие чего-то, но – для начала – лишь отсутствие тебя. Способен ли ты сохранить любовь в безделье – отказываясь не от рисования картинок, но от вос-производства себя: в картинках, в речи, в любви? Молодость в искусстве и дает шанс такому безделью, такой пустоте.

13.

Таким образом, искусство встает в один ряд со столь разными – по форме и контролируемости субъектом – трансформационными процессами, как любовь или медитация. А может, при должной интендированности сознания, разглядывание облаков или паркур (где абсолютная бесполезность переплетается с постоянным риском). Сравнить их неэффективно: они работают по-разному в разные моменты для разных людей, задействуя разные механизмы, и остаются одинаково... бесполезны! «Полезно» же то, что начинает происходить «внутри» «тебя», а на самом деле – в твоём отсутствии, в забвении, у которого не может быть «ни глубины, ни чуда, ни вечности» (Морис Бланшо).

14.

В своей нарочито простой статье Богдан Мамонов⁴ предостерегает

от неверного понимания освободительной мысли авангарда – «жизнь есть искусство»: вместо того чтобы тащить в гетто последнего все живое, нужно начать обратное движение. Нужно вытащить себя в Живое.

Неизбежное благо системы в том, что все мы принадлежим одной из них и без этого не сможем вообще осознать себя: система есть экстраполяция нашей субъективности вовне. Однажды обнаружив себя субъектом некоей символической системы – в данном случае осознав себя современным художником, – нужно начинать движение. Это дискурсивная стадия зеркала, только путь от нее лежит в обратном направлении: к само-забытью.

Мы же с готовностью меняем свою робу на дубинку тюремщика и начинаем загонять в камеры искусства новых заключенных. В центре этого паноптикона, который был снесен в книжках наших любимых постмодернистов, но не в нашем опыте, – око страха, который всегда есть страх смерти, т.е. потери известной порции мира и собственного «я». Последнее, пожалуй, не рождается на «круглых столах» и не может там осознанно почтить (что и является *само-релизацией*, что по Гегелю, что по Гаутаме). Эта оптика и определяет нашу человеческую и художественную перспективу. Молодость для такого взгляда – блаженная катаракта, в слепом пятне которой можно спрятаться не только от арт-рынка, но и от слишком человеческого себя.

0.

Кто ты?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Теймур Даими. «Гносеология против онтологии: тотальное изъятие ценностей» / «Художественный журнал» № 64, с. 57–63.

² См. <http://www.media-online.ru/print.php3?id=89408>. Стоит убедиться, что логика эта не единственная, а цинизм нельзя путать с объективностью, прочитав там же интервью Виктора Мизиано. Ничуть не менее трезво описывая (все то же) положение дел, он предлагает множество обходных путей и обманных маневров.

³ Не зря я именно тут вспоминаю поэзию, внутренние особенности которой еще только предстоит открыть и использовать в современном искусстве. Как тонко подмечает Кети Чухров в готовящейся к публикации в газете «Что делать?» статье, «в отличие от визуальных искусств, поэзия – постоянный транзит, она предполагает постоянное поэтическое состояние или постоянность поэтического сознания, перед которым, по большому счету, она не обязана отчитываться продуктами-стихами. <...> Поэзия – это такая вещь, которая вроде может быть, но ее все еще или уже не существует. <Политичность такого понимания в том, что> оно сохраняет в себе перманентное недоверие к культуре как к позитивному производству символических продуктов, в отказе от конструирования собственного «я». <...> Поэзия в том виде, в каком она явила себя в качестве жанра, плетется в хвосте у всех остальных видов искусства... С другой же <стороны>, в Поэзии – не как в жанре, а как в состоянии – заключена потенция, которая движет искусством <...>» (выделено мною. – С.О.).

⁴ См.: Богдан Мамонов. «Невидимый художник» / «Художественный журнал» № 64, с. 6–9.

Сергей Огурцов
Родился в 1982 году. Поэт, художник, культуролог. Совместно с поэтом, философом и психологом Владимиром Лукичевым исследует возможные формы теофатического искусства и его связь с религиозной практикой как таковой.
Живет в Москве.

ВЕТШАЮЩИЙ РАДИКАЛИЗМ. ТАКИМ МЫ ЕГО ЛЮБИМ

«ПОТЕРЯННЫЙ АВАНГАРД. СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ПЕРИОД 1922–1932» (ФОТОГРАФИИ РИЧАРДА ПАРЕ), МОМА, НЬЮ-ЙОРК. 18.07.07 – 29.10.07

ОЛЬГА КОПЁНКИНА, ЖАН-ЛУИ КОЭН

Ричард Паре
Радиобашина на
Шаболовке.
Архитектор
В.Г. Шухов,
Москва, 1919–1922



Жан-Луи Коэн, куратор выставки «Потерянный Авангард», крупнейший специалист в области истории советской архитектуры. Автор нескольких книг, в том числе «Ле Корбюзье и мистика СССР». Живет в Нью-Йорке и Париже.*

Ольга Копёнкина: Перед тем как посмотреть выставку фотографий Ричарда Паре, я прочитала эссе канадского художника и критика Марка Льюиса в журнале *«Afterall»*, в котором он поэтически описывает медленно разрушающееся модернистское здание в Ванкувере, которое он не переставая фотографирует, замечая, что в образы и формы модернизма уже «включены» руины, разложение и устаревание – и это то, чем они привлекают. Тот факт, что формы, которые, казалось бы, совсем недавно были носителями нового, быстро превраща-

ются в руины истории, ставит вопрос о нашем отношении к прошлому, его формам и структурам. И в случае России – особенно. В России и на Западе сейчас есть целые фан-клубы, вебсайты, посвященные советской архитектуре 20–30-х годов. И в фотографиях Ричарда Паре заметна фетишизация архитектуры этого периода. Что такого особенного в руинах российской авангардной архитектуры?

Жан-Луи Коэн: На ваш вопрос трудно ответить одним предложением. Это архитектура, создававшаяся в очень короткий временной период, нагружена множеством смысловых пластов. Один из них – исторический: перед нами документ эпохи, наделенный утопическим зарядом, несущий в себе идею о том, что архитектура должна внести вклад в конструирование общей мечты. Время запрашивало план «перестройки быта», а в его реализации архитекторы проявили даже технический «героизм». Они смело шли на все, идя вразрез с языком классицизма и, в случае России, порывая с национальной версией стиля модерн. Это был уникальный проект, но сегодня, конечно, он выглядит метафорой разложения, руинирования мечты, инфраструктурой общества, основанного на коллективных ценностях, которые выглядят устаревшими во времена, когда капитализм доминирует в самых brutальных своих формах, особенно в России, где отсутствует баланс, присущий демократическим обществам Запада. Сегодня Россия, кажется, строит капитализм «в одной

отдельной взятой стране», подобно тому, как Сталин когда-то строил социализм.

О.К.: Вы считаете, мы полностью расстались со своими прежними идеалами?

Ж.Л.К.: Гмм... Думаю, идеалы в некотором смысле выживают, но они больше не поддерживаются государственной машиной. Наше отношение к происходящему проходит путь от любопытства к ностальгии. В чем я абсолютно уверен – так это в том, что, судя по тому, как эти здания используются, их состояние является критическим инструментом в понимании сегодняшней реальности. Они – носители многих значений.

О.К.: Можно ли утверждать, что модернистские руины являются реальностью везде, не только в России?

Ж.Л.К.: Сохранение этой архитектуры – реальная проблема. Она стоит на повестке дня по всему миру, начиная с момента, когда зафиксированы первые факты реставрации модернистских зданий. Началось это в 1960-х, когда по инициативе Андре Мальро, тогдашнего министра культуры в правительстве де Голля, в список зданий, подлежащих реставрации, была включена вилла Савой архитектора Ле Корбюзье. И тем не менее, должен отметить, что многие здания Ле Корбюзье и Баухауса находятся в очень плохом состоянии. Есть города, в которых за подобными зданиями хорошо следят:



Ричард Паре
*Дом Государственной
 Промышленности.
 Архитекторы
 С. Серафимов,
 С. Кравец, М. Фельгер.
 Харьков, 1925–1928*

в Штутгарте, например, только что отреставрировали несколько зданий экспериментального района Вайзенхофшидлунг, построенных в 1927 году. Район этот, кстати, был тщательно изучен русскими. О нем, в частности, писал Казимир Малевич. Показательный пример бережного отношения – здания, построенные финскими архитекторами, например Аалто, и это несмотря на то, что зима там гораздо более суровая, чем в России. Но если вы поедете, например, в Тель-Авив и посмотрите на известные модернистские постройки, то увидите, в каком жалком состоянии они находятся.

О.К.: Мое впечатление от архитектуры функционализма, или авангарда, как вы говорите, – это ее незаметность. Может быть, поэтому она сейчас в таком плохом состоянии... Здания функционалистской архитектуры настолько удачно вписаны в ландшафт, настолько слиты с окружающей средой, что взгляд на них не останавливается. Они как машины, которые функционируют сами по себе, как будто без участия человека, и человеку кажется, что это некие при-

родные явления, которые поддерживают себя сами...

Ж.-Л.К.: Помню, когда я приехал в Москву в 1973 году, чтобы впервые изучить все эти постройки, я посетил ДК ЗИЛа, построенный братьями Весниными, который тогда был в очень хорошем состоянии. Люди работали в этих сооружениях и гордились ими. Они осознавали архитектурное качество, а не только функцию здания. Тем не менее, состояние этих зданий изменилось. Прежде всего, здесь есть объективные проблемы – температурные и погодные условия. Минус 40° зимой и плюс 30° летом. Бетон и сталь при таких условиях разрушаются. Большинство похожих построек, например в Барселоне или Лос-Анджелесе, сейчас находятся гораздо в лучшем состоянии, чем в Москве. С другой стороны, идея архитектуры функционализма заключалась в том, что здания должны поддерживать сами себя без всяких усилий со стороны человека. Это было всеобщее восприятие этой архитектуры. В случае СССР, с середины 30-х до середины 50-х эта архитектура рассматривалась как выражение чего-то грубого, брутального, почти криминального, как нечто антихудожественное, как антиархитектура. В СССР, тем не менее, много было сделано для сохранения этой архитектуры. Однако за последние пятнадцать лет ситуация значительно ухудшилась. Например, Дом Наркомфина Гинзбурга – очень важное здание в истории мировой архитектуры – в 70-х был заселен людьми, которые были счастливы получить там квартиры. Но постепенно здание полностью пришло в упадок, и его жители дали этому случиться, втайне надеясь, что дом снесут, а им выделят новые квартиры. Вопрос условий содержания зданий очень сложный, иногда трудноразрешимый.

О.К.: Конструктивистская архитектура в СССР связана с процессом индустриализации и с государственным

заказом. Архитекторы были близки верхушке власти, как, например, Мержанов (архитектор, построивший санаторий им. Ворошилова), Мельников, Гинзбург. Поэтому так быстро реализовывались конструктивистские проекты: как проекты отдельных зданий, так и застройки целых районов (Нарвская застава – пример). В своей статье к каталогу выставки вы не раз упоминаете, что то или иное здание было построено раньше, чем известные подобные здания на Западе (например, коммунальное жилище Наркомфина было построено в 30-х, тогда как аналогичный проект – знаменитая Жилая единица Ле Корбюзье в Марселе – был реализован в 40–50-х). Потом в какой-то момент этой власти понадобились другие формы, получился возврат к «эстетике» – сталинской «эстетике». Сейчас в современной России вопросы сохранности и реставрации этих зданий чаще всего решаются политиками. Это общая тенденция во всех странах или это то, что является специфической чертой России?

Ж.-Л.К.: В своей книге я опубликовал «синие» чертежи планов здания Наркомфина Гинзбурга, которые Ле Корбюзье привез с собой из Москвы в Париж в 1929 году. Именно они помогли ему потом реализовать его проекты во Франции. Наркомфин – это пример того, что Советы потом, в 30-х, назовут «корбюзенизмом». Все эти столбы-опоры, ленточные окна, плоские крыши и т.д. Эти «тезисы» архитектуры Ле Корбюзье были расширены Гинзбургом, который имел очень интересного клиента – Николая Милотина, главу Наркомфина СССР. Тот хотел вложить деньги в исследование «новых форм жизни». Ле Корбюзье посетил это строение во время своего визита в Москву в 1929 году. Для него это было откровением – он увидел в полном объеме свой проект, который он смог реализовать только лишь в формате небольшого частного дома, т.е. виллы Савой. В то же время он понимал, что его идеи

могут быть реализованы, если иметь подходящий план. Так что он привез с собой планы дома Гинзбурга, для того чтобы потом, позже, использовать их, что оправдалось как раз при строительстве его знаменитого жилого дома в Марселе. Я ни в коем случае не хочу утверждать, что этот дом – стопроцентное повторение дома Гинзбурга. Но обмен, который шел между двумя мастерами авангарда, был интенсивен и продуктивен. И это действительно интересно. Кстати, один из архитекторов, который работал с Ле Корбюзье на проекте в Марселе, был Кандилис – выдающийся архитектор, грек, родившийся в Баку и живший в Ростове до 1928 года. У него были связи с архитекторами в довоенной России, и он читал российские конструктивистские журналы. Это очень интересные параллели, в которых общее знание играет огромную роль.

О.К.: Мы можем, сравнивая судьбы модернистской архитектуры в разных странах, вернуться к мысли о том, что своевременное осуществление этих проектов стало возможным только благодаря сильной власти?

Ж.-Л.К.: Если вы возьмете случай Чехословакии (страны, где авангард осуществил себя крайне интересно), то ясно увидите, что модернизм стал национальным стилем новых государств. Это был поиск новых путей репрезентации новой нации, и радикальная архитектура становилась здесь очень подходящим средством. Сильная муниципальная власть в Германии реализовалась в больших проектах в Берлине. В Нидерландах сильная муниципальная власть всегда существовала наряду с крепким капитализмом, который строил заводы. Чтобы строить, нужна власть, и нередко это также власть моды, власть элит. Фактически, у нас есть два совершенно разных типа модернистских зданий на Западе: роскошные виллы элиты и те, которые строились на основе госу-

дарственных программ для удовлетворения общественных нужд. Ле Корбюзье был отнюдь не лишен поддержки со стороны элиты вне Франции – в Москве, Швейцарии и Бразилии. И только в конце 40-х он стал получать заказы на строительство общественных зданий во Франции, а также в Индии. В любом случае, архитектура всегда связана с властью. Ты еще не архитектор, если можешь предъявить только лишь чертежи.

Что было новым и исключительным в случае России – это то, что в строительстве нуждался рабочий класс, новое социальное устройство. Само же государство не было в состоянии много вкладывать в строительство. Кто же строил в 20-х в Москве? Тресты, созданные во времена нэпа, такие, как Госторг, Моссельпром, – все те компании, у которых средства вполне имелись. Города, в которых наблюдается наибольшее скопление новой архитектуры, – это крупные промышленные центры, такие, как Баку, Свердловск или Иваново-Вознесенск с его текстильными фабриками. Иногда деньги промышленников «работали» вкупе с поддержкой народных комиссариатов. Здание Центросоюза Ле Корбюзье в Москве было предложено кооперативным движением во время нэпа. Вначале клиентом был Исидор Любимов, старый большевик, глава кооперативного движения. Когда его назначили наркомом иностранной торговли, проект остановили и возобновили только тогда, когда Любимов стал наркомом легкой промышленности, в 1932-м, и здание стало его новой штаб-квартирой...

Чем больше мы изучаем советскую историю, тем больше мы наблюдаем сходства с тем, что происходило и до сих пор происходит на Западе, все эти аспекты власти, безусловно, принимая во внимание черты, присущие только России. Важно осознать ситуацию во всей ее сложности и противоречивости и не поддаваться вымыслу о некой монолитной тоталитарной Власти.

О.К.: А что вы можете сказать о работе немецких архитекторов Баухауза, таких, как Эрих Мендельсон, например, которые с огромным энтузиазмом отправлялись работать в Россию в 20-х?

Ж.-Л.К.: Эрих Мендельсон – который, кстати, не имел никакого отношения к Баухаузу – был приглашен строить текстильную фабрику «Красное Знамя» в Ленинграде после того, как он построил замечательное здание шляпной фабрики Лукенвальде, на юге Берлина. Но история закончилась не слишком приятно: он построил только часть фабрики, когда у него начался конфликт с местными российскими архитекторами, которые отказывались передавать ему контроль над проектом – как из моральных побуждений, так и из материальных, – и он вынужден был уехать. Фабрика так и стоит, и это главная проблема: он построил, по существу, завод, работавший на угольном топливе, и сегодня что ты будешь делать с устаревшей угольной станцией на Васильевском острове? Таким образом, многие индустриальные сооружения теперь пустуют. В Москве старые фабрики – а среди них есть очень интересные – используются в коммерческих целях риелторами и девелоперами, которые трансформируют их в жилые комплексы и офисы. Из-за нехватки жилых площадей в Москве фабрики оказались новой территорией захвата.

И тем не менее, много архитекторов работали для России до середины 30-х годов, – не только Ле Корбюзье и Мендельсон. В 1930-м году в Россию приехали несколько ключевых фигур модернизма, в частности Ганс Мейер, который был вторым директором Баухауза после Гропиуса. Он был автором городского планирования на Дальнем Востоке и, что следует подчеркнуть особо, столицы Еврейской Республики – Биробиджана – одного из самых странных мест на территории бывшего Советского Союза. Он



Ричард Паре
МОГЭС на Раушеской
набережной.
Архитектор
И. Жолтовский.
Москва, 1926

вернулся в Швейцарию, но многие архитекторы, приехавшие с Мейером в Россию, остались. Некоторые из них оказались потом в ГУЛаге, как Конрад Пюхель. Кстати, история этого архитектора необыкновенна: в 30-х он был сослан в ГУЛАГ, потом выдан нацистской Германией, которая послала его воевать на Восточный фронт, где он был взят в плен Советской Армией и вновь отправлен в ГУЛАГ.

Если Мейер был активным коммунистом, то другие были только лишь специалистами. В частности Эрнст Май, один из самых значительных европейских модернистских архитекторов столетия. Он был главным проектировщиком жилых кварталов Франкфурта-на-Майне, который обеспечил 25 000 жилых единиц между 1925 и 1930 годами. Он был одним из тех, кто разработал фундаментальную идею жилищного строительства, которая оставалась центральной в советской практике: панельные дома, или «хрущёбы». Концепт квартала и микрорайона был привезен в Россию немцами между 1930 и 1935 годами. Но их выгнали в середине 30-х, когда журнал «Архитектура СССР» опубликовал статью, отрицающую «безобразное наследие архитектора Мая». Эта история невероятно интересна и совершенно забыта

сегодня в России почти всеми.

О.К.: И, тем не менее, в российском искусствознании этому периоду уделялось внимание, несмотря на запреты и репрессии. Полное исследование конструктивистской архитектуры после долгого перерыва было проведено Селимом Хан-Магомедовым в 1960-х. Но, как вы написали в каталоге к выставке Ричарда Паре, официальная власть в России чтит гораздо больше сталинскую архитектуру и новые строительные проекты берут за эталон сталинские высотки, а не разрушающиеся здания Гинзбурга и Мельникова. Почему?

Ж.-Л.К.: Это интересный вопрос... Ситуация на самом деле меняется. Я следил за строительными проектами в Москве, осуществленными со времен Триумф-Паласа, так называемой «Восьмой сестры», введенного десять лет тому назад возле Ленинградского шоссе в Москве. Теперь у меня возникло чувство, что вкус меняется и что городской пейзаж становится более современным. Посмотрите на Башню Федерации и постройки в районе Москва-Сити: эти новые здания ориентируются на высокие технологии, на то, что некоторыми критиками было названо «супермодернизмом». То есть ностальгия практически ушла из архитектуры.

Я вижу многих архитекторов моего возраста, между 45 и 65 годами, которые строят интересные здания в модернистском стиле, глядя на лучшие европейские образцы. Вы были в Москве в районе Остоженки? Здания там похожи на Гамбург, Мюнхен, Хельсинки. Они формируют пристойную, восточноевропейскую корпоративную эстетику. Нет больше колонн и шпилей... Я оптимист в вопросах современного дизайна и архитектуры. Я ясно вижу возвращение интереса к модернистской архитектуре, без постсоветского сентимента. К тому же проводится больше выставок, конференций, – жизнь сей-

час более активна.

О.К.: Этот интерес более культурный, или это политическая игра?

Ж.-Л.К.: Только культурный. Старые отношения между архитектурой и политикой ушли в прошлое. Но восприятие истории иногда очень странно... В Москве один историк показал мне свежий школьный учебник по истории искусств, в котором я прочитал, что конструктивистские идеи привели к созданию советских коммуналок сталинского времени. Это ужасная историческая ложь! Мы должны разделять эти вещи. Во-первых, «коммунализация» началась до конструктивизма, сразу после 1917 года, когда квартиры буржуазии обобществлялись и делились пролетариатом. Образование коммуналок было связано с решением не вкладывать деньги в жилищные программы. Архитектурные мечтатели-конструктивисты никогда не создавали коммуналок. До Хрущева, который начал строить панельные дома в 1954 году, в России не было серьезных инвестиций в жилищное строительство. Думаю, что воспринять это все сейчас очень сложно. Во-вторых, другая проблема стоит на повестке дня, и она для Москвы не самая оригинальная. В городе, который преимущественно модернистский, для человека, если он не специалист по архитектуре, трудно идентифицировать те здания, которые являются оригиналами, хрупкими экспериментами по отношению к тысячам сооружений, построенных позже в том же стиле. Это очень тяжелая задача – понять, что именно это маленькое ветхое здание на углу и является прототипом многих строений, окружающих его.

О.К.: Для меня – человека, наверное, больше постсоветского – возвращение ко всей этой забытой истории – настоящее откровение. Я привыкла считать, что Москва – это город преимущественно советский со сталин-

ской архитектурой.

Ж.-Л.К.: Это не должно восприниматься как возвращение. В каком-то смысле Россия сейчас копирует Запад. Триумф-Палас, сталинизм в российской архитектуре, был чем-то вроде запоздалого всплеска постмодернистского шика, абсолютно ушедшего в прошлое в западной архитектуре. Некоторые западные архитектуры, такие, как Нувель, Фостер, Хадид и Колхаас, очень интересуются русским авангардом и знают его прекрасно. Первый раз я услышал голос Колхааса в 1970-х, когда он позвонил мне, узнав, что я побывал в Москве. В то время он очень интересовался проектами русского авангарда... Эти ведущие архитекторы – люди, для которых русский авангард был идеалом. И их здания из стекла и металла уже успели стать моделями для российских дизайнеров и архитекторов. Другой аспект – поколенческий. Я читаю время от времени «Проект Россия» и «Архитектурный вестник». Ясно, что несколько ведущих российских архитекторов, таких, как Боков, или бывшие «бумажники» Аввакумов и Бродский, которые жили в мире утопий в 60-х и 80-х, превратились в серьезных профессионалов. Боков строит большие объекты, но они все происходят из более интеллектуального восприятия архитектуры. С другой стороны, у вас есть профессионалы, которые принадлежат к структуре власти, контролирующие Москву десятилетиями: например, Михаил Посохин-младший, сын главного архитектора Москвы на протяжении 20 лет. Его отец построил высотку на площади Восстания, Кремлевский Дворец съездов и проспект Калинина. Его сын сейчас получает большинство заказов.

О.К.: Посохин-старший считается модернистом?

Ж.-Л.К.: Михаил Посохин-старший был скорее центристом (среднее между модернизмом и традицией ста-

линской архитектуры), потом он стал чем-то вроде «монументального модерниста». Интересно подчеркнуть роль главного архитектора Москвы Александра Кузьмина. В России до сих пор есть должность главного архитектора. И это особенность России. Так как московская мэрия до сих пор является собственником земли в Москве, все риелторы, которые хотят строить, должны сотрудничать с чиновниками. Последний крупный проект – Китай-город, район бывшей гостиницы «Россия» – большой проект Кузьмина, главного архитектора, и Посохина-младшего...

О.К.: Но ведь они пригласили Нормана Фостера проектировать комплекс зданий!

Ж.-Л.К.: Тем не менее, проект осуществляется Кузьминым и Посохиным-младшим. То, что они осуществляют теперь, похоже, имеет очень мало отношения к работе Фостера, насколько мне известно. Фостер для них – это только имя. То же самое происходит со строительством нового здания Мариинского театра в Санкт-Петербурге: один российский архитектор, который должен был представлять Доминика Перро и помогать ему строить в России, сейчас, по сути, имеет полный контроль над проектом. В обоих случаях западные архитекторы используются только лишь для легитимации и престижа проектов.

О.К.: Кроме нового строительства, делается ли что-либо российскими властями для сохранения старых модернистских зданий?

Ж.-Л.К.: Нет. И тому есть множество причин. Первая – это очень дорого. Немцы реставрировали здание Баухауза в Дессау и «города-сады» Бруно Таута в Берлине, и сделали это очень хорошо. Но у них была солидная финансовая поддержка, а также экспертиза. В России нет архитекторов с подобной выучкой, культурой и техническими

знаниями исторических построек.

О.К.: Подводя итог, я хочу вернуться к началу нашей беседы о причинах, почему модернистская архитектура так интересна современным художникам, и в особенности фотографам, как Льюис или Паре. Именно фотография актуализирует все это множество значений, заложенных в модернистских структурах. Фотографы чувствуют, что эти формы несут в себе готовый имидж с любого ракурса здание представляет собой цельный комплекс, монолит, т.е. именно вот этот образ утопии, о котором мы говорили. Но что представляется мне наиболее важным – это историзация современного дискурса в фотографиях советской авангардной архитектуры. Ведь современное искусство чаще всего абсолютно лишено историчности. И это дурное наследие постмодернизма сейчас изживается, как вы объяснили, в архитектуре, и, наверное, не в последнюю очередь благодаря фотографии, которая демонстрирует взгляд на архитектуру как на историю, заключенную в объекте, который так стремительно стареет. Важно понять, что эти руины и определяют наш сегодняшний контекст.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Jean-Louis Cohen. «Le Corbusier and the Mystique of USSR: Theories and projects for Moscow, 1928–1936». Translated in English from French. 1991.

Ольга Копёнкина
Родилась в Минске. Критик и куратор.
Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь.
С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи «Шестая линия».
В настоящее время живет в Нью-Йорке.

RECLAIM THE GAME. ВОЗВРАЩАЯСЬ К ТРУДУ

«RECLAIM THE GAME» (ДАВИД ТЕР-ОГАНЬЯН И ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС – «ГЕРОЙ МЕЧА И МАГИИ IV», АЛЕКСЕЙ БУЛДАКОВ И KRUZR_KEN – «QUAKE», БОРИС КАГАРЛИЦКИЙ – «MEDIEVAL II: TOTAL WAR», АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ – «БЛИЦКРИГ»), «ФАБРИКА» МОСКВА. 2006–2007

ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС, АЛЕКСАНДРА ГАЛКИНА



Давид Тер-Оганьян
и Илья Будрайтскис
«Герой меча и магии IV»,
медиаперформанс,
2007

Непрекращающиеся дискуссии об отношении к культурному мейн-стриму и о возможности выстраивания по отношению к нему критической позиции есть красноречивое свидетельство отсутствия на московской сцене единого протестного поля. Так, сегодня можно говорить о поляризации мнений – это т.н. «активистская» риторика прямого ангажемента высказывания, с одной стороны, и «автономистская» позиция включения критического пафоса в саму логику художественного высказывания, с другой. При этом вопросы о возможности критической позиции и поиски ее оснований напрямую связаны с теми или иными представлениями об этике, т.е. о способе существования художника в контексте господствующих общественных отношений. Сами же эти представления предопределены двойственным положением современного художника – как индивидуального автора, встроенного, одна-

ко, в процесс общественного производства.

Если сузить контекст этих дискуссий до их чисто художественного аспекта, то речь идет о том, какая художественная стратегия наиболее адекватна для реализации критической позиции. А это значит, что вопрос заключается в выработке творческого метода, сделавшего бы эту стратегию наиболее последовательной. Такая последовательность может и должна быть выражена через непосредственность и самостоятельную ценность процесса культурного производства. Иными словами, необходимо поставить вопрос об определенной автономии «труда» художника, позволяющей отделить его от непосредственного результата, эмансипировать культурную работу от ее рыночной ценности. Необходимо, в известной мере, отстраниться от самого представления о завершенности, линейности художественной деятельности, произвести акт отречения от произведения для выявления самой специфической сути творчества как неотчужденного труда.

Для конкретизации данных рассуждений хотелось бы привлечь наш недавний опыт работы над проектом «Reclaim the Game» – многомерной художественной инициативы, в центре которой находился феномен компьютерных игр. Исходили мы из того, что компьютерные игры в обществе принято воспринимать как самый очевидный способ «потери времени», как самое глупое из всех возможных занятий. Общим местом

является исключительный вред игр для развития личности; игры триггеруются как верный путь к деградации, как опьяняющий «уход от реальности». В то же время увлеченность играми миллионов людей рассматривается как некий тревожный общественный симптом, как диагноз наличия серьезных проблем в области человеческой социализации. Поэтому, сознательно или опосредованно, ощущая давление общественного порицания, играющие всех возрастов стараются не афишировать свое увлечение, переживая его как нечто постыдное или в лучшем случае «несерьезное» и не заслуживающее внимания. Так игра становится своеобразной «скрытой жизнью», *guilty pleasure*, неким отдельным и интимным существованием игрока, обретающим всю полноту смысла только в момент уединения. Наглядный процесс «потери времени», не представляющий очевидной рыночной ценности, относит нас к вопросу об определении стоимости труда автора как такового. Таким образом, за рамки проекта-исследования заранее выносятся сам продукт деятельности.

На практике «Reclaim the Game» сводился к тому, что каждому приглашенному участнику проекта было предложено через игру (выбираемую самим участником) представить позицию, некую приватную стратегию игрока. Речь здесь шла не о стратегии, задающей имиджевые отношения, но реализующей «волю к методу», предназначенную «сделать собственную практику понятной и воспроизводимой другими»¹. Играю-

ший «проходил» определенный заданный компьютером сценарий, дополняемый комментарием. Например, Борисом Кагарлицким по ходу игры была прочитана лекция по истории средних веков, а игра Алексея Булдакова сопровождалась импровизацией привлеченных к проекту музыкантов. В каждом случае это был уникальный перформативный акт, и сами встречи были похожи то на семинар, то на музыкальный «джем».

Проводя эти встречи, мы пытались создать динамическую среду, чуждую конкурентным отношениям. Принципиальным здесь было спровоцировать уход от укорененных в массмедийном производстве событий стратегий успеха, скандала и т.п., которые так присущи современной Москве с ее переизбытком выставочных проектов, суть и цели которых девальвированы их огромным количеством и конвейерностью производства. При этом, несмотря на лабораторный характер проекта, закрытым он не был – каждое мероприятие анонсировалось в СМИ. Однако ставка делалась не на рекордное посещение каждого мероприятия и мгновенный резонанс культурных медиа, а на соблюдение простейших конвенций организации публичных мероприятий.

Другим принципиальным моментом стал выбор места проведения игр – точнее, выбор места в этом случае был программно непринципиальным. Единственно важное условие в этом смысле – публичность и доступность пространства. В противоположность современной тенденции сакрализации пространства «*Reclaim the Game*» делал его видимым, очевидным и потому – в некотором роде не важным. В результате художественное пространство «возвращается» вновь как нечто значимое, но не как салон для вечеринок для избранных, а как «просто» рабочее место². Подобный отказ от условностей места и связанных с ним статусов обозначал не что

иное, как осознанную реализацию права на «просто» деятельность, во всей ее «беспольности» и «непродуктивности». Это право ни в коей мере не означает апологии праздности – напротив, оно является вынужденной мерой в обществе, где труд лишается его самостоятельной и универсальной ценности. Например, участие в одной из игр известного левого интеллектуала Бориса Кагарлицкого вызвало нарекания у некоторых других левых интеллектуалов как нечто недостойное «такого уважаемого человека», к которому привыкли относиться серьезно. На самом же деле именно подобный шаг Кагарлицкого может и должен быть прочитан как сознательная претензия на по-настоящему «серьезное отношение к себе» как к стороннику определенных политических и социальных альтернатив.

Раскрываясь для наблюдения и анализа, деятельность художника оказывается скрытой для рынка, не означая более ничего, кроме «потерянного времени», постыдного удовольствия «проживания» каждого отдельного жеста, действия, производимого на экране компьютера. Игра, представляющая собой не что иное, как самый наглядный образец идиотизма, дистиллированной глупости, неожиданно предстает в качестве прямой метафоры неотчужденного труда художника. Точность этой метафоры обусловлена самой позицией наблюдения, прицельного исследования «скрытых» сторон культурного производства, не предполагающего законченных моделей взаимодействия художника и контекста. Таким образом, этика может быть понята как неограниченная возможность познания – в сущности, единственного инструмента, которым художник может располагать в полной мере.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: А. Осмоловский. «Пролегомены к методологическому принуждению» // «ХЖ», М., 2003, № 48/49, с. 17.

² Всё более капитализированная, система современного искусства – явно с целью компенсировать пустоту, образовавшуюся в художественном дискурсивном поле, – порождает механизмы «измерения» художественного процесса всевозможными поощрительными премиями и наградами. Одним из примеров такого находчивого цинизма является премия «Соратник» (учрежденная художником и арт-менеджером). Ее принцип строится на измерении отношения избранных 100 художников друг к другу, которые являются одновременно и номинантами, и экспертным советом. Парадоксальность ситуации заключается в том, что гипертрофированная демонстрация конкуренции здесь создает очередной статусный план, где есть авторитарная фигура, выносящая суждение и декларирующая очередную фиктивную ценность. Символическая спекуляция, основанная на факте существования некоего «сообщества», оборачивается прямой рыночной спекуляцией (нажива на торговле «статусами»).

Илья Будрайтскис
Родился в 1981 г. Политический и культурный активист. Участник «Школы современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна и семинаров Анатолия Осмоловского.
Живет в Москве.

Александра Галкина
Родилась в 1982 году в Москве. Участник проектов «Школа современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна, «Внеправительственная контрольная комиссия», «Общество Радек». Художник, куратор и автор критических текстов по современному искусству.
Живёт в Москве.

«ДРУГОЕ» АМЕРИКИ

**ЕВГЕНИЙ ФИКС. «КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ПАРТИЯ США». ГАЛЕРЕЯ М. ГЕЛЬМАНА, МОСКВА.
24.05.07–24.06.07**

ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС



Всякий разговор о левых в Америке сегодня вряд ли может добавить исторического оптимизма его участникам. В стране, где гегемония капитала и его политических институтов кажется абсолютной, необходимы исключительно тонкие и неочевидные инструменты для поиска потенциала возможных радикальных социальных перемен. Адепты подобных перемен в этой стране фантастичны, нереальны, и для понимания их действительно существования требуется зафиксировать сам факт их существования, отыскать их нечеткие следы на огромном теле Америки.

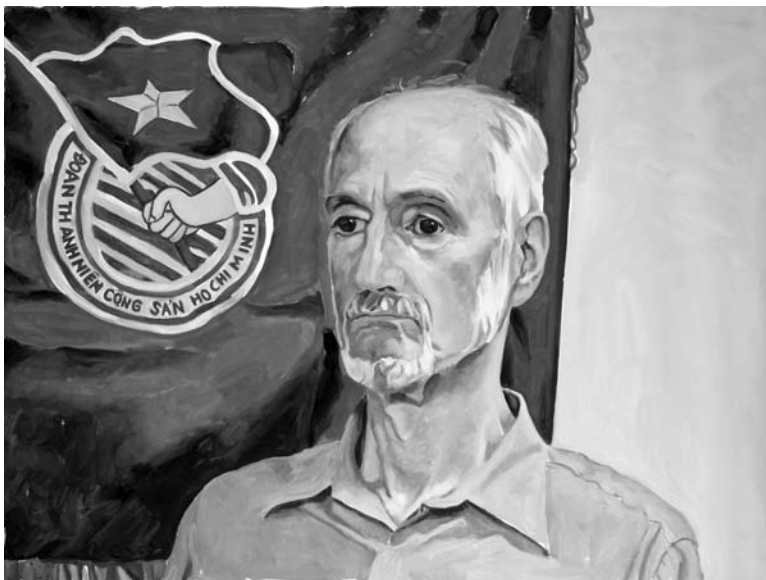
Объект работы Евгения Фикса – коммунистическая партия США, «внутренний другой» страны, само название которой почти тождественно современному капитализму. Проект художника не подпадает

под определение политического в смысле непосредственной политичности актуального искусства, связанной с определенным типом приближенного восприятия, творимого и действенного здесь и сейчас. «Коммунистическая партия США» – это прежде всего исследование, переживаемое с известной дистанции – дистанции, необходимой для подлинного погружения в историческую традицию.

Каждый национальный компонент коммунистического движения как интернациональной традиции имеет свою специфическую модель взаимодействия с общественным пространством. В Италии или Франции коммунистические партии, пройдя через эпоху революционного натиска 1920-х, выстояв героические годы антифашистского подполья, прочно укоренились в национальной жизни своих стран,

предпочтя «долгий путь через институты» революционному преобразованию. Незавидный и растянутый во времени конец этого пути мы наблюдаем сегодня – фактически став частью политического аппарата «социального государства», наследники компартий Западной Европы в качестве младших партнеров дегенерировавшей социал-демократии вольно или невольно принимают участие в осуществлении неолиберальных реформ. Тем не менее десятилетия гегемонии европейских коммунистов в рабочем движении отразились в создании богатой и противоречивой социальной традиции, стали определяющей частью демократической и интеллектуальной культуры, неразрывно связанной с национальным гражданским обществом. Эти следы заметны, считываемы, мимо них невозможно пройти и тем радикальным левым, которые на руинах старого «официального коммунизма» выстраивают новую традицию сопротивления глобальному капитализму. В этом преодолении институционального наследия старых компартий, основанном на глубокой и острой критике, есть в то же время и элемент диалектической преемственности, непрерывности левой политической культуры.

История американского коммунизма, в противоположность европейскому, несет на себе отпечаток трагического разрыва с социальным телом собственной страны, она наполнена постоянным переживанием поиска самих оснований своего существования сегодня и потенциала изменений в

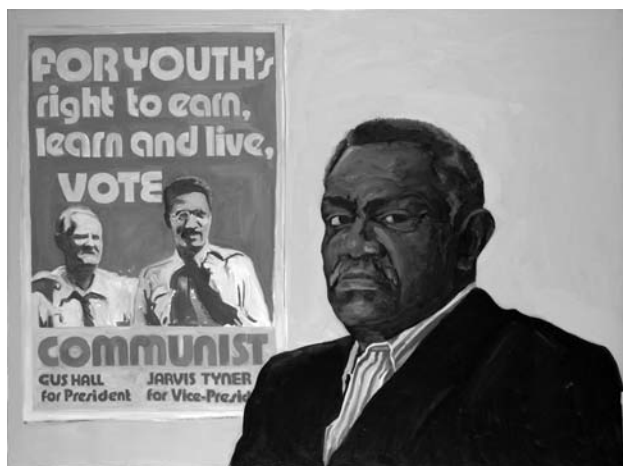


возможном/невозможном завтра. Коммунистическая партия США с первого дня своего существования была партией эмигрантов. Джеймс Патрик Кэннон, один из основателей *CP USA*, писал о том, что одной из главных организационных проблем было преодоление функционирования партии как суммы «языковых» федераций (еврейской, шведской, итальянской и т.д.) ее членов в крупных американских городах, каждая из которых имела свои

руководство, прессу и сложившуюся структуру. Переживание себя как партии обреченного меньшинства, как отверженных иностранцев явилось важным внутренним качеством американских коммунистов, придавая им огромную внутреннюю силу, повергая в затяжные политические депрессии, рекрутируя из их числа целые школы капитулантов. Напряженная внутренняя жизнь американской компартии представляет собой некую параллельную общей национальной жизни историю, сходную с историей этнической общины или религиозной секты. Признаки этой жизни в видимой обычным глазом действительности редки, специфичны, неожиданны.

Работа Евгения Фикса сравнима с микроисторическим исследованием, объектом которого является заархивированный фрагмент «другого» Америки. Это портреты активистов и лидеров партии, потерянной во времени и пространстве, лишившейся своей родины по одну сторону Атлантики и так и не нашедшей ее на другой. «Суровые» изображения, принципиально

лишенные контекста, как бы стараются зафиксировать сам факт существования этих людей, оставить их для истории, выделить их как объект наблюдения и исследования. Подобная историческая реконструкция отмечена и важным личным измерением: художник-эмигрант рисует лидеров партии эмигрантов. Позирование в строгой и скупой атмосфере партийного офиса рождает исключительно интимный, неповторимый способ коммуникации с прошлым, чужим и своим собственным. Переживание традиции вечных внутренних эмигрантов Америки незримо связывает нас с советскими диссидентами, «другими» СССР, так и не нашедшими себя в большом, непознанном и пугающем пространстве собственной страны. И здесь и там мы видим рефлексию нерезализованного изменения, обозначенную трагическим поиском ее субъекта внутри самого общества. Но если диссидентство в СССР, в своем оформленном идеологическом выражении, осознано и манифестировало свою позицию вечно-го меньшинства, то для американских левых это переживание было и остается органичным, глубоко историчным, а потому не лишенным надежды. История, как политика, обращенная в прошлое, не останавливает свой ход, время от времени оставляя нам свои портреты.



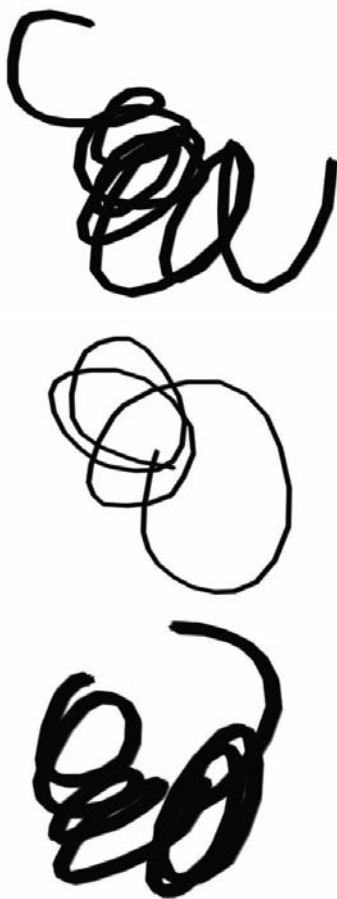
Илья Бударайтский
Родился в 1981 г. Политический и культурный активист. Участник «Школы современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна и семинаров Анатолия Осмоловского.
Живет в Москве.

«ХОРОШИЙ, ПЛОХОЙ, ЗЛОЙ»

«ХОРОШИЙ, ПЛОХОЙ, ЗЛОЙ». ФОНД STELLA ART, МОСКВА. 15.06.07–31.08.07

ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС

Давид Тер-Оганьян
«Скрученности»,
компьютерная
графика, 1999



Любой художественный факт состоит лишь постольку, поскольку он не является до конца осуществленным. Сама постановка вопроса о «завершенности» художественного объекта, вероятно, главное и единственное, что объединяет работы Давида Тер-Оганьяна, Александры Галкиной и Алексея Булдакова, что были представлены на выставке «Хороший, плохой, злой» в фонде *Stella Art*. На формальном же уровне все эти работы используют линию, уходящую в неизвестность, вступающую в неочевидное взаимодействие с материалом, как бы выводящую нечитаемые письма без

обратного адреса. Так, выставка «Хороший, плохой, злой» выступает в качестве принципиальной и непримиримой оппозиции современному галерейному мейнстриму, ориентированному на производство замкнутых в себе объектов, готовых товаров на рынке. Вынесенная в название выставки нелепая последовательность качеств лишь подчеркивает эстетический радикализм проекта (не имеющего ничего общего с известным вестерном), его ставку на визуально переживаемую политичность.

Впрочем, «Хороший, плохой, злой» вряд ли вообще может быть названа в полном смысле этого слова коллективным проектом. Три художника в своих серийных работах существуют и движутся независимо друг от друга, выстраивая собственную, абсолютно автономную последовательность работы с линией, начало и конец которой лежат далеко за пределами условности галерейного пространства. В основе каждой из работ лежит продуманная авторская стратегия, суть которой – напряженное следование за линией на плоскости. Так, Алексей Булдаков находит ее в отображении нечитаемых шрифтов текстовых программ компьютера, Давид Тер-Оганьян производит «закручивание» прямых в лишенном перспективы белом пространстве, Александра Галкина методично штрихует маркером холст, пока в инструменте художества не закончится краска. Незавершенность как стратегия художника – потенциальна, изменчива, диалектична. Она противоположна слепому удовлетворению каким-либо отдельно выхваченным моментом, беспорядочным множеством цветов и оттенков. Каждая из трех линий представляет собой приватный напряженный поиск потерянной связи точек, углов, знаков, событий, разделенных временем и пространством.

Так, абстрактная работа Александры Галкиной «1 маркера», лишенная перспективы, ограниченная одним цветом,

неожиданно наполняется невероятным динамизмом, ощущением постоянного действия, творящейся в настоящий момент повествуемой и завершающейся истории. Это переживание действия во взгляде связано с рефлексией своего рода «предзаданности» в работе художника, постоянным следованием за передвижением средства, выводящего изображение на холсте. Историчность модернизма, выраженная в перманентной эмансипации объекта, освобождении от рукотворности, образности, соответствия, как бы возвращается к исходной постановке проблемы. Графическая текстура здесь максимально «совпадает» с поверхностью бумажного листа, одновременно являя некую запись, содержание которой «равно» ее форме.

Каждый из графических кодов единичен, неповторим, как непостоянен и подвержен бесконечной трансформации сам контекст. Линия ощущает телесность поверхности, переживает несовершенство материала. Не воспроизводя узнаваемые образы вещей, она отсылает к их первоначальному, забытому ощущениям. Изображение как бы проживает в каждом своем преломлении отдельную жизнь, связанную со следующей за ней случайностью, превращением, ошибкой, без которой непредставимо никакое новое художественное открытие. Сопrotивляясь привычному и ожидаемому способу прочтения, каждая из работ приглашает к сложному, многообразному и неочевидному восприятию, всякий раз удерживая зрителя от желания расставить все по местам.

Илья Будрайтскис
Родился в 1981 году. Политический и культурный активист. Участник «Школы современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна и семинаров Анатолия Осмоловского. Живет в Москве.